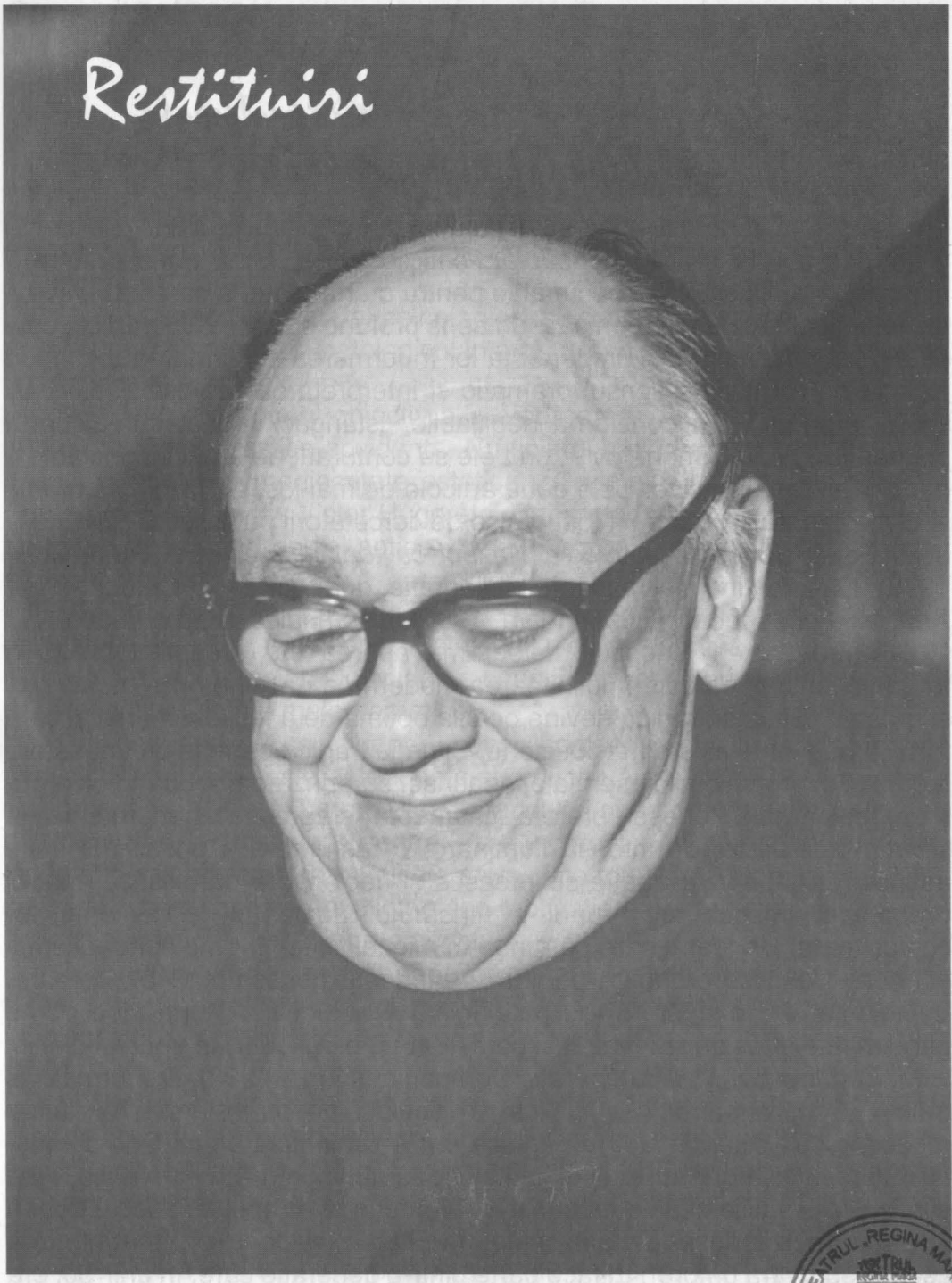
Restituiri



Eugen Ionescu

TEATRUL „REGINA MARIA” ORADEA • BIHOR • ROMÂNIA

Ion CAZABAN

Eugen Ionescu – din începuturile publicisticii teatrale

Se știe că tânărul Eugen Ionescu a avut, în România anilor '30, o activitate de publicist prolific, consacrată criticii literare și, într-o măsură, celei plastice. N-au lipsit nici preocupările pentru o artă teatrală care să releve – dincolo de virtuozitatea tehnică – un sens profund spiritual. Sporadice, cele câteva articole au, totuși, importanța lor în formarea și afirmarea unui mod propriu de a înțelege scrisul dramatic și interpretarea scenică. Deși, mai târziu, autorul le va considera neglijabile, „stângaci redactate" – cum îi spunea lui Claude Bonnefoy –, prin ele se conturau, de atunci, constantele gândirii teatrale incisive. Cele două articole de mai jos, *Despre melodramă* și *Contra teatrului*, par să fi fost omise de cercetătorii publicisticii românești a lui Eugen Ionescu: antologia *Război cu toată lumea* (Ed. Humanitas, 1992) nu le conține nici măcar la bibliografie, doar cartea lui Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații* (Ed. Minerva, 1991), îl semnalează pe primul.

Pentru Eugen Ionescu, melodrama apărea ca „dreapta urmașă a tragediei antice: ea este împlinitoarea modernă a nevoii eterne de miracol și groază". Situația tragică devine ocazia optimă de a ieși din inerția și confortul amăgitor al existenței cotidiene. Situația tragică permite o cunoaștere a omului în profunzimile esențiale, neatinse, surprinzătoare. Luând ca argument melodrama, Ionescu preferă „catastrofa" și „groaza", generatoare de supremă neliniște, de intensă iluminare, o răsturnare a opticii obișnuite asupra realității. Investigație sufletească și declanșare paroxistică, teatrul preconizat implicit ar fi unul al lirismului dezlănțuit și al emoțiilor copleșitoare. Un teatru care pătrunde în miezul ființei, în „melodramatismul interior". Când se pronunță pentru „O stridență necesară. O exacerbare. O violență și o exagerare (nu patologică) a atitudinilor" – ne face să ne gândim la expresionism (văzut și comentat de el, ulterior, în spectacolul lui G.M. Zamfirescu, *Molima tinereții*, Compania „13+1", 1932). Dar următorul articol, *Contra teatrului* – publicat în același an cu volumul *Nu*, unde regăsim opinii asemănătoare – indică unele schimbări, acum fiind contestat expresionismul sau alte tendințe moderne, pentru că nu reușesc să elimine convențiile uzuale, trucurile frecvente în spectacolele epocii. Eugen Ionescu refuză lipsa de subtilitate, facilitatea evidențelor, teatrul „fără ascunzișuri, fără umbre". El face parte dintr-o generație care, în anii '30, era preocupată, mai presus de orice, de autenticitatea reacțiilor, de profunzimea trăirilor, de vitalitatea semnificațiilor.

Eugen IONESCU

Despre melodramă

Numai catastrofa ne poate revela natura noastră intimă. Valul cotidianului și al prevăzutului ne ascunde pentru noi înșine, ne înșală asupra noastră, pe noi înșine: de aici, necesitatea tragicului și a neprevăzutului, a catastrofei care să rupă, cu o strălucitoare lumină, un val. Viața tragică este o evadare.

Dar această necesitate psihologică și cult al neprevăzutului tragic motivează melodrama și patologicul în artă: anormalul, și nu normalul, este veridic, esențial, etern.

Noi credem în genul obiectiv al melodramei – indiferent de mediocritatea realizărilor artistice-accidente. Nu spiritul melodramei poate fi acuzat de nonvaloare, de mediocritate estetică, ci numai autorii de melodramă: Bérécourt, Bouchardy, Victor Hugo etc. Dar melodrama (și nu drama) este dreapta urmașă a tragediei antice: ea este împlinitoarea modernă a nevoii eterne de miracol și groază.

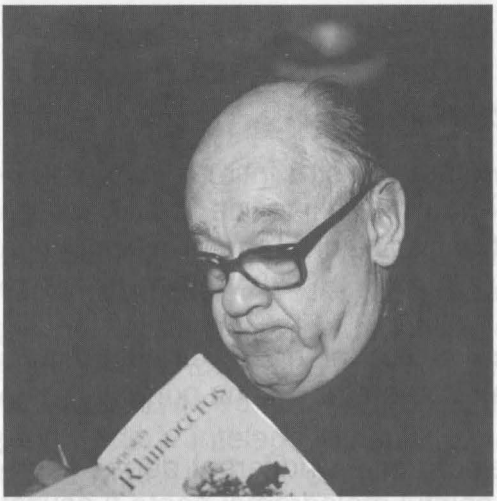
Miracolul a fost înlocuit, modern, de hazard și coincidență. Coincidența echivalează, psihic, miracolul. Melodrama este tentativa de a realiza o estetică a coincidențelor. Coincidența constituie, astfel, principiul originar al oricărei acțiuni, intrigi melodramatice.

Dar noțiunea de coincidență – deși indicând o similară sau identică necesitate psihică – este, totdeodată și o diminuare a noțiunii de miracol – compromisă de știință. La moartea miracolului și a personagiului divin sau ocult, invizibil dar important, central – s-a încercat o înlocuire a lui prin coincidență: deoarece trebuia ca știința să explice totul și să alunge misterul – coincidența era, astfel, o explicare și o motivație a neprevăzutului. O explicație și o justificare meschină a acestuia.

Doi factori au determinat căderea estetică a melodramei: mediocritatea, banalizarea miracolului, decăzut în coincidență și hazard; și caracterul popular – precis: democrat – al melodramei (Din spiritul științific).

Miracolul devenit coincidență era, altfel, *a la portée de tout le monde*; și cotidian posibil. Neprevăzutul deveni văzut și quasipalpabil – pentru această mediocritate plebee. Iar autorul de melodramă era și el un om din public, neridicat deasupra publicului și care scria pentru public.

Speculând necesitatea psihologică de minune, de neprevăzut, s-a ajuns la un automatism, la o mecanizare și ordonare a neprevăzutului – minunea mecanică; anulare, deci, a minunii. Prin urmare, lipsa de sens



metafizic a epocii a degradat neprevăzutul, readucându-l la meschina coincidență, cât și specula literară care a mecanizat-o industrial. Compromițând neprevăzutul, miracolul – degradat în coincidență – melodrama s-a compromis pe sine însăși.

Dar credem în reabilitarea melodramei, pentru că nu spiritul a fost ucis, ci forma inferioară, dar accidentală. Groaza și neprevăzutul, veșnice nevoi, vor fi veșnic viabile: cerem anormalul (anormalul moral sau anormalul circumstanțelor exterioare).

Construind melodrama pe fundamentul acestor realități sufletești (tragismul necesar) și ignorând sau anulând scrupulele – științifice și altele – ale unei realități cu totul deosebite, se realizează principiul acesteia.

Melodramaturgii au căutat să împace miraculosul cu pozitivul, și aceasta fu spre paguba amândurora – dar mai cu seamă, în defavoarea artei. S-a confundat, cu alte cuvinte, această realitate subiectivă, morală, imaginativă cu realitatea obiectivă, științifică. S-a încercat o falsă (principial falsă!) trecere a uneia prin cealaltă; o confruntare a lor, un control prin confruntare, și acestea fie din lipsa sentimentului metafizic – melodrama este doar un fruct pur al secolului XIX – fie din întinarea sau rușinea acestuia.

Dar cele două realități pot via paralele, independente, fiecare tot atât de necesară, de adevărată: fiindcă subiectiv, psihologic adevărată, cerută.

Există un melodramatism interior. O melodramatică a stărilor sufletești: organică, primară. O stridență necesară, o exacerbare, o violență și o exagerare (nu patologic) a atitudinilor.

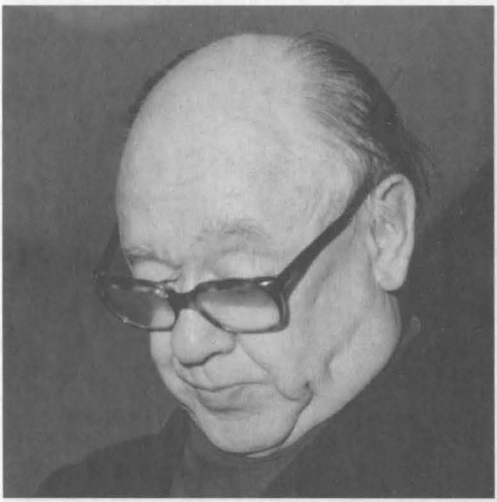
Prin libera dospire a sentimentelor neprevăzutului și groazei, prin libera imaginare a neprevăzutului și groazei – și viața miracolului – să se cristalizeze întruchipările lor scenice.

Stridență, țipăt – iar nu eloquență. Ilogic al coincidențelor – nu motivație rațională a acestora.

Nemaiîncercând o regizare mecanică a miracolului, melodrama (adevărată) va crește liberă, deplină.

Și printr-o impermeabilitate a celor două realități, coincidența să redevină mister.

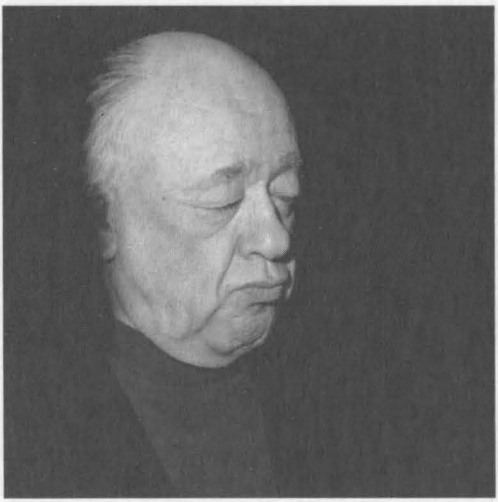
(*Zodiac*, mărțișor 1931)

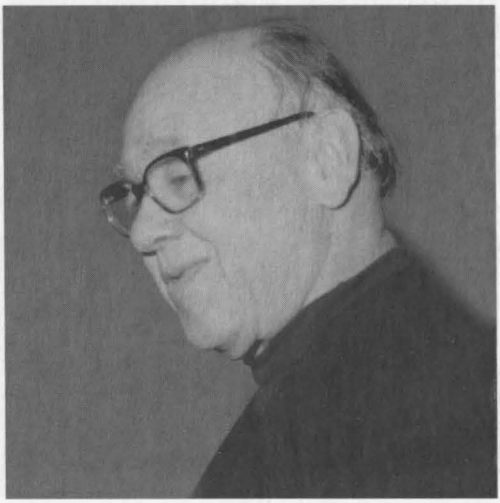


Contra teatrului

Teatrul e o formulă de artă vulgară. Pentru că este o artă pentru mulțime și pentru că un mic spațiu trebuie să fie bine văzut din toate colțurile unei săli mari – nu sunt posibile subtilitățile, detaliile psihologice și discreția; dimpotrivă, ceea ce este, ca realitate sufletească, abia perceptibil trebuie să devină, pe scenă, bătător la ochi; ceea ce este șoptit se strigă, se țipă; un pas devine o fugă; un inesențial se accentuează, se colorează și ne apare diformat și mincinos.

Nu mă interesează ceea ce este clar și facil în om. Teatrul nu poate prezenta decât ceea ce este clar și facil, altminteri nu ar avea *cum* să se





vadă, *cum* să se înregistreze de spectatori.

Teatrul nu poate înfățișa decât conflicte evidente, conflicte grosolane și ceea ce se numește conflicte eterne. Adică: elemente mari, vizibile din patru părți și fără ascunzișuri, fără umbre.

Este știut că teatrul este o artă de convenții. Dar convențiile mecanizează, ucid viața estetică. Pentru mine, au și ucis-o. La teatru – când, prin cine știe ce hazard, mă aflu – sunt literalmente jenat de ațele albe, de evidența trucurilor. Nu știu dacă vreun actor are o suficientă fervoare ca să vivifieze sau să aprindă spectacolul, ca să depășească convenția.

Nu-mi plac obrajii fardați ai eroului. Nu pot suferi picioarele groase ale tinerei ingenue. Nici costumul peticit al lui Făt Frumos. Nici sufleurul.

Nu știu ce lipsă de libertate îmi reprezintă aceste lucruri; cu câtă tristețe îmi pare că ficțiunea este oprimată de realitatea contingentă, trasă îndărăt. Poezia sugerează. Teatrul prezintă bucăți diforme, impure, dintr-o realitate periferică.

Când a încercat să sugereze – expresionismul, teatrul tăcerii – teatrul s-a năclăit într-un și mai greoi sistem de convenții. Repet, de altfel, că nu poate fi subtil: orice nuanță capătă dimensiuni nepermise – ca o femeie care la 18 ani este suplă, fină și la 40 de ani, obeză.

Teatrul nu mărește just proporțiile: teatrul diformează, îngreuiază.

Teatrul nu poate crea atmosfera. Atmosfera este spirituală, abstractă și teatrul nu are la îndemână decât decoruri materiale sau gesturi care sfarmă armonia oricăror stări.

(*Național*, nr. 37, 24 iunie 1934)

Fotografii de: Sorin Radu

CU ȘI DESPRE PURCĂRETE

Marina CONSTANTINESCU

Minunata și fascinanta lejeritate a jocului

Să-l însoțești pe Silviu Purcărete un timp este, fără îndoială, un privilegiu. Timpul acesta – un interval cât de scurt – înseamnă o eliberare de presiunea cotidianului, o sustragere tacită și complice de la reguli, o zburdălnicie spirituală în care există o singură condiție: să fii tu însuți. Unică și tentantă provocare. Dar mai ales dificilă, atâta vreme cât, zi de zi ți se sugerează să fii în toate felurile, nici unul după chipul și asemănarea proprie. Eliberat de povara artificialului și a prejudecății lor, stăpân pe eu, pe minte și suflet, ești acceptat în echipă și poftit la aventură. Spirituală.

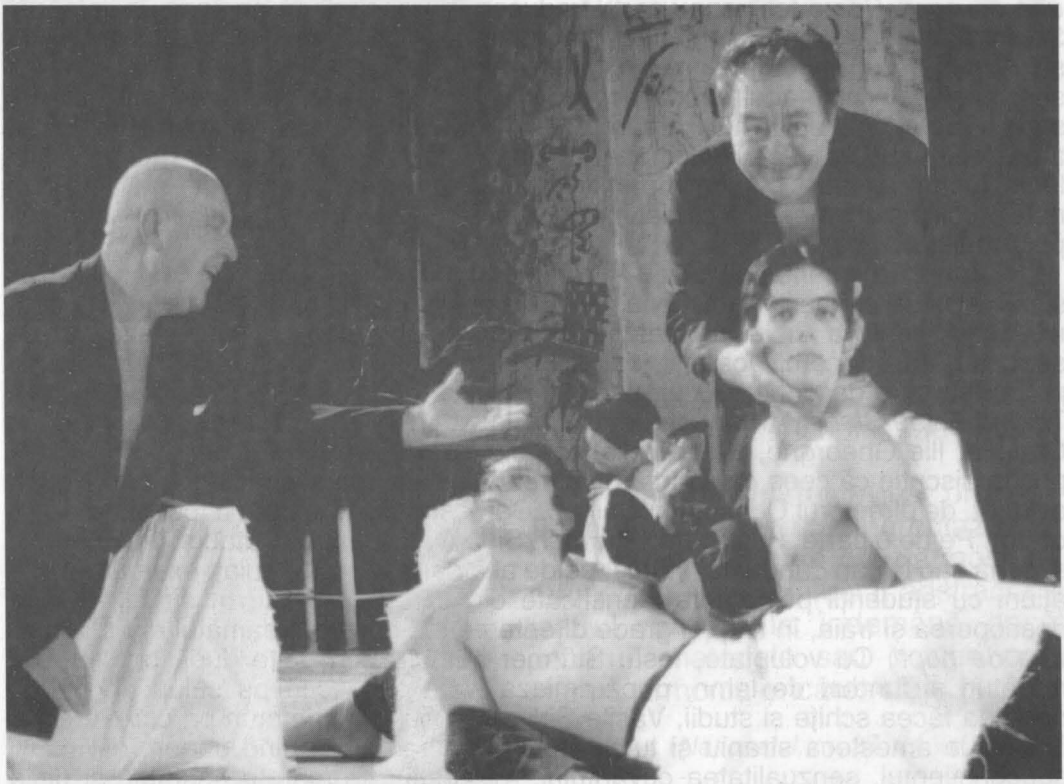
Cam asta s-a întâmplat și când am ajuns la Sibiu, cetatea medievală și sobră. Atmosfera orașului contrasta puternic cu cea dinăuntrul teatrului. Silviu Purcărete, Helmuth Stürmer, Vasile Șirli. Trei nume, trei artiști, trei prieteni. Și o nouă încercare, o idee pe care Purcărete o pritocea de mai demult, împreună cu Alain Garlan. Participasem la Limoges, la câteva discuții în jurul poveștilor din *O mie și una de nopți*. Peste tot tronau cărți, traduceri în franceză, în engleză, în română. Se consultau variante, ba chiar se înfăptuiau unele noi. Atent și sensibil la cuvânt și la nuanțele lui, Purcărete are o exigență cumplită. De aceea, caută, caută, caută și-și migălește scenariul. Suita poveștilor din carte este enormă. Pare fără de sfârșit. Este pe gustul lui Purcărete. Din toate punctele de vedere. Acolo se amestecă lumi, senzații, imaginație, erotism, cusute între ele cu fir gros de spirit ludic, lucruri rafinate, stângăcii primitive. Fiecare poveste are carne – și este carnală – colcăie și amestecă ciudat inițiați și inițieri. Auzi sunetul senzațiilor, ritmurile personajelor.

Și asta l-a încântat pe Silviu Purcărete și a vrut să aducă ceva din palpabilul și din misterul poveștilor pe scenă. Și nu neapărat într-un spectacol, cu toate rigorile lui. A venit la Sibiu cu toată echipa de colaboratori ca să testeze cât de serioasă, să spunem, poate fi joaca, jocul într-o lume cu alt cod, pe care și-o propunea să o descopere împreună. Iar Constantin Chiriac le-a pus la dispoziție Teatrul *Radu Stanca*, trupa, studenții și a făcut posibilă includerea actorilor de la Craiova: Ilie Gheorghe, Valer Dellakeza și Angel Rababoc. Eu nu știu când s-a pus în discuție că ceea ce se întâmplă trebuie să devină și spectacol. Lucru dorit, evident, de directorul Constantin Chiriac. Cert este că atmosfera a fost una de laborator. Pe de o parte, Purcărete, Stürmer, Șirli, Alain Garlan căutau și încercau să-și pună cap la cap gândurile, stările, pe de altă parte, se construiau exerciții și variațiuni cu studenții pe temele identificate din câteva povești. În alt fel, fiecare descoperea și trăia, în timp și grade diferite de intensitate, freamătul din *O mie și una de nopți*. Cu voluptate, însă. Stürmer bântuia prin piețe după borcane de murături și funduri de lemn, după-amiaza picta sau scria pe suluri de hârtie, noaptea făcea schițe și studii, Vasile Șirli căuta sunete și ritmuri pe care le combina și le amesteca straniu și tulburător, susținând și biciuind uneori, ca însuși subconștientul, senzualitatea cuvântului, a gestului. Purcărete asambla și dirija nașterea unui modul pe teme din cartea celebră. Intențiile proiectului au fost mult

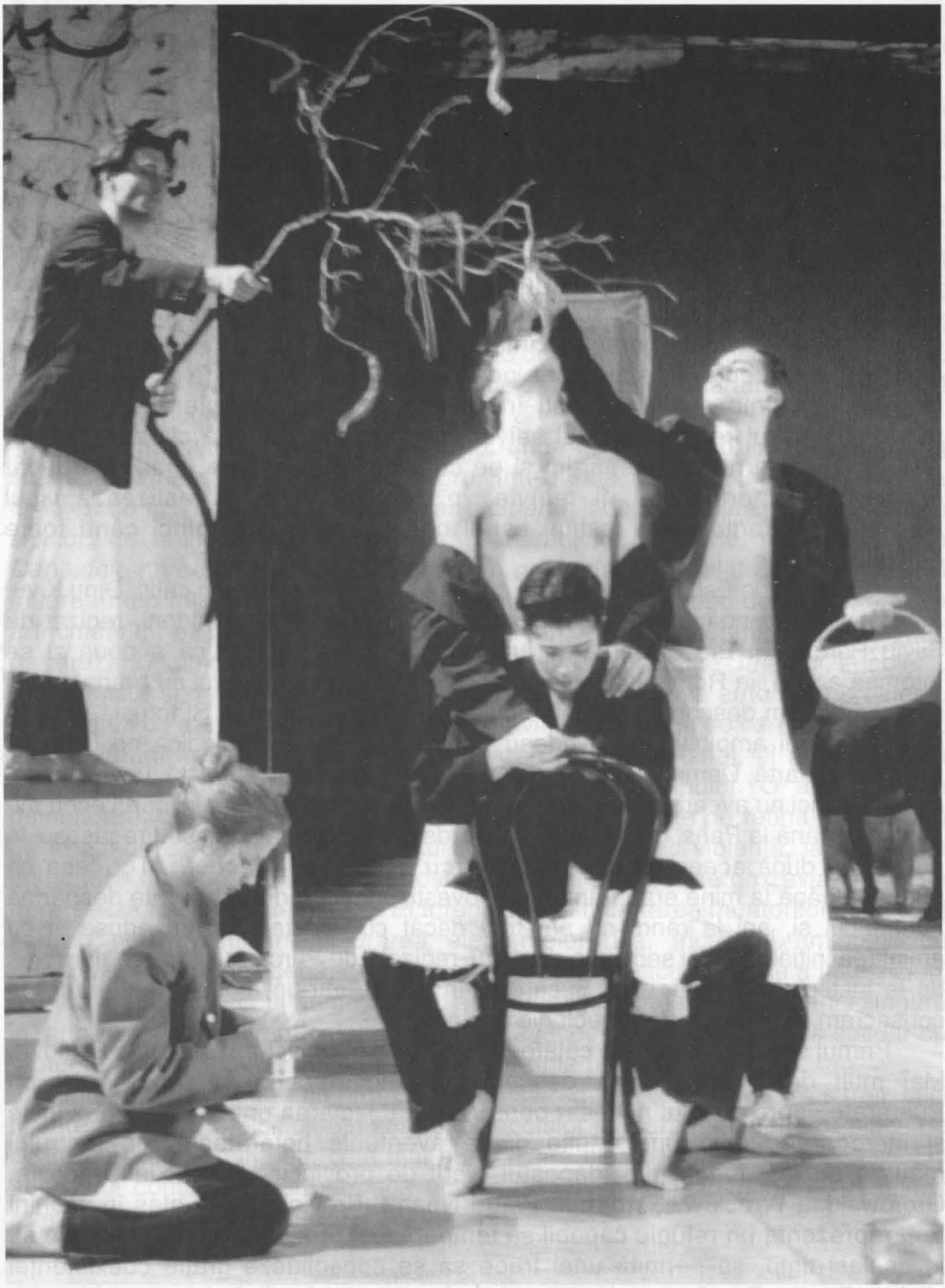
mai ample, iar materialul însuși al poveștilor incita la o astfel de alcătuire scenică. După etapa Sibiu (ce a purtat ca nume de spectacol *Pilafuri și parfum de măgar)* a urmat cea de-a doua, din Franța, la Théâtre de l'Union, Centre Dramatique National du Limousin, locul în care Silviu Purcărete a fost director din 1996 până în 2002. Spectacolul – pe care nu l-am văzut decât înregistrat pe o casetă video – atinge o zonă extrem de specială, de un profund rafinament și de stranietatea unei descinderi, la propriu, pe Lună. Un alt registru care adună și speculează alte teme, alte povești, alte senzații. *Têtes d'afarit grillées sur le lit de mort et de poivrons* (Capete de măgar prăjite pe patul de moarte și ardei iuți) îi are ca autori ai versiunii scenice tot pe Silviu Purcărete și pe Alan Garlan. Este un spectacol de zile mari, cu o dimensiune spirituală și vizuală pregnantă, cu un spațiu impresionant gândit și impresionant realizat de Helmuth Stürmer în acordurile obsedante ale muzicii lui Șirli, care vine de departe și te duce și mai departe, în apocalipsă sau într-un alt început de lume.

Sigur că începutul a fost la Sibiu. Într-un spectacol-experiență, plin de mirosuri, de senzații și de senzualitate, de o imaginație – și lingvistică – debordantă, de o plăcere nemăsurată de joc. Totul este subordonat, cu chef, jocului. De acolo, din acel laborator în care mirosul de ceapă și pește prăjit se împletește cu cel al măgarului și oițelor, dar și cu cel de epiderme încercate de plăceri, a plecat și spectacolul de la Limoges. Poate se vor mai naște și altele. Cu aceeași echipă. Cine știe?

„Când povestea ajunse aici, Șeherezada văzu zorii mijind și, sfioasă, tăcu."



Ilie GHEORGHE, Florin COȘULEȚ, Cătălin PĂTRU și Valer DELLAKEZA.



Imagini din spectacolul *Pilafuri și parfum de măgar.*
Regia Silviu Purcărete –.Teatrul „Radu Stanca", Sibiu.

George BANU

Clipa împlinită sau ceea ce dăinuie...

Nu există altă ipoteză pentru a scrie, la trecut, despre opera unui regizor, decât aceea de a te resemna la o implicare autobiografică, de a explora ceea ce nu dispare în tine însuți și rezistă asemenea unui atol înconjurat de apele uitării. Desigur, discursul analitic e posibil – repertoriu, distribuții, locuri – dar el va ține întotdeauna mai mult de constatare decât de mărturia pusă sub pecetea experienței subiective și a ceea ce aceasta asigură ca durabilitate. Să scrii la persoana întâi, imperativ al unor vechi trăiri, nutrit de cunoașterea directă și de memoria personală! Pentru a ajunge aici, trebuie să te întorci în timp și să pornești în *Căutarea*... teatrului pierdut. Ceea ce rezultă e teatrul regăsit, teatrul salvat cu adevărat, datorită clipei împlinite. Teatrul de care nu ne despărțim și pe care numai cuvintele, mai mult decât oricare alt suport vizual, îl reînvie. În acel moment se realizează visul literaturii, speranța de a restitui astfel ceea ce dăinuie, atunci când toate celelalte dispar.

În Berlinul de Est, într-o modestă cameră de hotel, un prieten critic, Dinu Kivu, mi-a povestit, o noapte întreagă, spectacolul cu ***Piața*** de Goldoni, regizat de Silviu Purcărete. Era aniversarea lui, beam votcă și, pentru că a doua zi se întorcea acasă, în România lui Ceaușescu, își umpluse frigiderul cu brânzeturi și mezeluri: le-am descoperit din întâmplare și asta m-a întristat. Și totuși, „mizeria lumii", a cărei amploare o dovedeau proviziile lui, nu îl împiedica pe Dinu să reflecteze la artă. Demnitate ce mi-a permis să re-trăiesc, în absență, un spectacol la care atunci nu aveam acces. Venea după un ***Richard al III-lea*** al cărui ecou mi-ajunsese până la Paris, grație lui Ștefan Iordache pe care aveam să-l regăsesc, la puțin timp după aceea, în celebrul ***Ubu cu scene din Macbeth***. Tot ceea ce răzbătea până la mine erau frânturi de povești, sunete îndepărtate. Ne despărțea întunericul și, ani la rând, nu am trăit decât cu aceste firimituri aduse și cu amintirea inițială a unei secvențe din ***Ubu***, regizată de Purcărete la clasa germană de la Institutul de Teatru din București. În teatru, într-un moment sau altul, ne consacrăm unei munci de arheologie subiectivă.

Primul spectacol, după o călătorie plină de peripeții, l-am văzut la Craiova. Mai mult decât un regizor, descopeream acum ceea ce, unui artist ca Purcărete, îi era absolut necesar pentru a crea: izolarea unui oraș de provincie și încrederea unei trupe. Multe dintre aventurile hotărâtoare ale teatrului modern au fost legate de adăpostul oferit de provincie: Kantor la Cracovia, Grotowski la Wroclaw, Șerban la Piatra Neamț. Provincia, mai ales în vechiul Est, reprezenta un refugiu capabil să tempereze exercitarea puterii centrale și, în același timp, să permită unei trupe să se consolideze grație coexistenței zilnice. Pentru Purcărete, plăcerea de a face teatru implică, impune chiar, un mod de a fi. Atunci când plecam de la el, noaptea, târziu, îmi spunea: „Mâine

avem prima repetiție. O să ne ducem la baia turcească." Nici un fel de grabă, plăcerea de a lucra, tihna traiului... E în el ceva balcanic și teatrul lui senzual confirmă acest lucru.

După scurtă vreme, la München, am descoperit deopotrivă ***Ubu/ Macbeth*** și ***Titus Andronicus***. Spectacole-revelații, din care, și astăzi, una dintre soluții rămâne memorabilă: în chiar sânul celei mai atroce cruzimi, al prăbușirii rațiunii, în clipa în care, la îndemnul răzbunătorului Titus, trupurile erau ciopârțite, sfârtecate, se înălțau senin acordurile *Concertului nr. 24 pentru pian* de Mozart. Muzica nu însoțea, ci se opunea ororii, rezistență și ultimă tresărire a ființei confruntate cu distrugerea împinsă dincolo de limite. Unul dintre cele mai frumoase contraste scenice inventate vreodată! Atunci, Purcărete, devenit mai mult artist decât interpret, propunea, dincolo de spectacol, o reflecție despre viață. Numai muzica salvează și întreține nădejdea izbăvirii: mărturie a regizorului formulată cu pudoare, prin text și prin joc.

Au urmat alte spectacole. La Porto, unde în ***Furtuna*** o lustră își revărsa scânteierile deasupra unui nisip negru, într-o sală reînviată ca o fantomă; la Oslo, unde în ***Visul unei nopți de vară***, *Oberon* îi dădea ordine lui *Puck*, bătrân slujitor, de mult istovit în așteptarea eliberării lui; la Paris, mai ales, unde *Danaidele* nu se diluau, ca la Avignon, în necuprinsul înstelat din Provence, ci răsăreau din întunericul cel mai adânc, întunericul unei nopți de teatru, noapte a închiderii, noapte fără transcendență. La Limoges, încă și mai mult... Astfel, parafrazând faimosul „Vorbe, vorbe!" al lui *Hamlet*, aș spune „Imagini, imagini!". Ele persistă și deschid orizontul. Ele scapă de sub domnia autoritară a utilului. Sunt adieri de aer proaspăt. Eliberează și invită la călătoria pe care vălurile albe, atât de dragi lui Purcărete, nu încetează să o evoce. Astfel, el reînsuflețește străvechiul vis al teatrului – corabie, corabie a închipuirii. O altă imagine dăinuitoare, chiar definitivă, ca un tablou ce se intipărește pe retină! În ***Orestia*** de la Limoges, după ucidere, vântul începe să sufle cu violență, iar apele să țâșnească din fântâni. Sub ochii noștri, universul răscolit de grozăvia crimei se dereglează, ca la Shakespeare. El înregistrează tulburarea muritorilor și, în felul său, o convertește în tulburarea elementelor. Da, încă îmi amintesc de „fantasticul" creat pe scenă, cel mai bun mijloc de a reacționa și de a face vizibil, în mod metaforic, ecoul nemăsurat al asasinatului. Scena vorbea atunci singură și, prin mijloacele ei modeste, confirma străvechea idee: cosmosul e solidar cu faptele omului. Suportă efectele acestora sau le prezice.

Întoarcerea în urmă ne permite uneori să regăsim teatrul ca un vis trăit, căci fiecare spectator e alcătuit din fibra spectacolelor pe care le-a iubit. Pe placa de ceară care e memoria sa, cele mai bune dintre ele nu dispar și îl însoțesc. De aceea, el continuă să-și petreacă nopțile la lumina reflectoarelor, la marginea rampei, ascuns într-un fotoliu.

(Text apărut în volumul *Silviu Purcărete – images de théâtre*, Edit. Lansman, 2002

Traducerea din franceză: *Delia VOICU*

DOINA MODOLA

SILVIU PURCĂRETE la Limoges: „O magistrală lecție de teatru"

Ceea ce m-a izbit când am deschis albumul *Silviu Purcărete - Images de théâtre*, conținând mărturii fotografice și scrise ale spectacolelor create de regizorul român în răstimpul celor șapte ani (1996–2002), în care a condus Théâtre de l'Union, Centre Dramatique National Limousin din Limoges, a fost termenul „provincial", survenit de două ori la câteva cuvinte distanță. Suna șocant în raport cu un artist a cărui operă a cunoscut nu numai o notorietate internațională, ci și o incontestabilă validare prin universalitatea limbajelor spectaculare și prin forța copleșitoare, pretutindeni confirmată, a conținuturilor comunicate.

Și totuși, asupra acestui aspect se insistă în prezentare, pe coperta interioară: Silviu Purcărete, care „a creat în provincia românească, la Craiova", „invitat în provincia franceză, la Limoges", a elaborat spectacole remarcabile, a condus un centru de creație și a întemeiat o Academie unde tinerii actori s-au format în directă legătură cu creația scenică.

În cuvântul despre regizor, George Banu creditează, de altfel, *provincia* drept un spațiu privilegiat, aproape simbolic, o oază protectoare, scăpând prin distanță vigilenței puterii și făcând posibile miracolele teatrului est-european, în plin totalitarism: „Kantor la Cracovia, Grotowski la Wroclaw, Șerban la Piatra-Neamț." Prin excelență actual, ca simbol al descentralizării postmoderne și al pulverizării oricăror ierarhii valorice, principiale, spațiale, conceptul provincie pare să-și fi pierdut toate conotațiile restrictive, peiorative sau ținând de marginalizare, devenind semnul unei autonomii spirituale legitime, privilegiate, jinduite.

Cât îl privește pe Silviu Purcărete, el a descoperit dulceața traiului provincial și a creației tihnite abia prin 1989–1990, în ceea ce aș numi *fenomenul „Naționalul craiovean"*, unde el însuși a fost un element fundamental, în calitate de creator de excepție, dar care nu poate fi conceput fără directorul și omul Emil Boroghină. E vorba de acel cadru propice, ocrotitor, asigurat în primul rând de director, a cărui stăruință și ingeniozitate i-au deschis toate porțile în Bănie, în Oltenia, în țară. Și al cărui efort necontenit a învins toate piedicile, stabilind și întreținând contacte cu circuitul teatral internațional. Oricum, albumul *Silviu Purcărete* este dedicat altui subiect (pentru care activitatea la Craiova este doar o introducere) și anume rodnicei activități a regizorului în Franța, despre care depun mărturie fotografiile foarte izbutite, aparținând în majoritatea lor lui Patrick Fabre și Sean Hudson, și textele-evocări ale unor nume importante, precum binecunoscutul George Banu, profesor universitar și eseist de origine română stabilit în Franța, Fabien Janelle, director al Oficiului Național de Difuziune Artistică, Dick McCaw, cercetător la Royal Halloway College, Jean-Pierre Wurtz, inspector general al teatrelor în Franța, Alain Garlan, director adjunct la Théâtre de l'Union, cu experiență largă în managementul teatral francez actual, colaborator apropiat al lui Silviu Purcărete în răstimpul directoratului său. De la scurte secvențe memoriale, la portrete lirice (surprinzător patetice și sentimentale în raport cu spiritul galic), de la interviu la poezie, semnatarii configurează lapidar impresia extrem de puternică pe care le-a făcut-o Silviu Purcărete și amprenta adâncă pe care a lăsat-o pe unde a trecut.

Impresionantă e smerenia cu totul neașteptată cu care vorbesc autorii textelor despre artist și despre influența lui asupra teatrului francez. În introducerea interviu-

lui său, J.-P. Wurtz scrie despre convingerea sa inițială că „Silviu Purcărete va aduce o notă nouă, foarte personală, în mișcarea teatrului occidental", iar în încheierea acestuia, apreciază că estetica regizorului „ocupă un loc foarte particular în teatrul francez" și în cel apusean, în general. Mai mult decât atât, cei șapte ani de activitate directorială ai lui Purcărete, în care acesta s-a deprins cu descentralizarea teatrului francez și s-a angajat în formarea tinerilor actori, par să fi convins comunitatea teatrală din această țară despre necesitatea revenirii „dacă nu la trupe, cel puțin la nuclee de trupe permanente". Astfel, el dă un răspuns decis marii dezbateri din Franța de azi asupra acestui aspect al instituționalizării, care preocupă directorii de teatre naționale și de centre dramatice și chiar ministerul culturii, până acum practicieni și partizani exclusivi ai structurilor administrative minimale, cu caracter permanent și ai angajamentelor artistice temporare, în virtutea principiului eficienței economice.

În Franța lui Moliere (!), Purcărete a demonstrat că fetișizarea strict administrativă a managementului nu e prielnică creației artistice și nici unui program estetic, pentru că provizoratul și efemeritatea echipelor de creatori aduc mult mai multe prejudicii teatrului, decât trupele constituite, cu toate metehnele lor. Iar întrebarea dacă „un artist poate conduce un teatru?", înscrisă pe coperta interioară a albumului devine o simplă cochetărie retorică, ca și ideea ridicolă că nici Purcărete nu ar putea răspunde la ea cu certitudine, când, după încheierea contractului, devenit independent, regizorul a ales calea cea mai anevoioasă, aceea a unei companii proprii.

Franța ne-a dăruit un album remarcabil despre un artist care a făcut mult pentru cunoașterea României. E o carte cu o deosebită densitate informațională, conținând afișele cu distribuții și programe de spectacole, inclusiv turnee, a douăsprezece montări aparținând lui Purcărete (patru de la Craiova, șapte de la Limoges și ultimul de la Sibiu), o fișă bio-spectacologică a regizorului, precum și informații despre spectacolele de operă și de teatru pe care le-a montat pe scenele europene în intervalul limogean: *Boema* de Giacomo Puccini la Opera din Essen, în 1998, *Parsifal* de Richard Wagner la Royal Scotisch Opera, în 2000, *Roberto Devereux, conte de Essex* de Gaetano Donizetti la Staatoper din Viena (2001), *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare la Norske Teatret, Oslo (1997), *Bacantele* de Euripide la Burgtheater din Viena (1999). Urmează o fișă a lui Alain Garlan, director adjunct al Teatrului din Limoges, date istorice despre Théâtre de l'Union și despre Centre Théâtrale du Limousin, despre echipa teatrului, organizarea generală, gestiunea administrativă, serviciile tehnice etc. Sunt consemnate, cu distribuții și cu fotografii, toate montările (în număr de 31), realizate între 1997–2002 de alți creatori, foarte diferiți ca formație, convingeri estetice și stil (între care Tompa Gabor și Alexandru Dabija), precum și programarea spectacolelor, inclusiv turneele.

O secvență a albumului este rezervată Academiei Teatrale a Uniunii, înscrisă în proiectul artistic al lui Silviu Purcărete și sub direcția pedagogică a lui Paul Chiribuță (colaborator al regizorului și în directoratul său la Teatrul Bulandra), academie care în cei cinci ani de activitate (a fost instituită în oct.1997) a dat trei promoții de artiști. Este prezentat aici sistemul de pedagogie teatrală prin transmiterea cunoștințelor chiar în cuprinsul activității teatrului, în care își spun cuvântul îndelunga activitate didactică a lui Silviu Purcărete, dar și profesionalitatea și spiritul organizatoric ale lui Paul Chiribuță și ale Anei Ciontea. O fișă artistică a lui Paul Chiribuță și, în final, lista nominală a celor trei promoții de discipoli ai Academiei încheie albumul. O carte densă și bine întocmită, cu acea acribie documentară specific franceză – ținând de tradiția culturală a acestei țări – în care sunt menționate minuțios toate colaborările și creditele. Cercetările documentare și iconografice, precum și secretariatul de redacție aparțin lui Eric Canevet, Margot Hammadi și Anne Julien. Este impresionantă reunirea de instituții care au

susținut financiar această activitate, mărturie a atenției de care se bucură în Franța cultura, în general, și teatrul, în special.

Partea de greutate a albumului o alcătuiesc fotogramele celor douăsprezece spectacole realizate de Silviu Purcărete și, mai cu seamă, interviul acordat de regizor lui Jean-Pierre Wurtz. Unul dintre puținele smulse acestui artist, prea puțin dispus să vorbească despre creația sa, pe motiv că detestă teoretizările (dacă nu cumva chiar interlocutorii, jurnaliștii și criticii).

Sunt ilustrate aici patru spectacole craiovene: *Phaedra* , primul spectacol al lui Purcărete prezentat în Franța, de care el însuși este foarte atașat, producție a Teatrului Național din Bănie și a Wienerfestwochen, cu premiera la Viena în 1993. La reprezentarea acestuia în iulie 1994, la Festivalul Marseille Mediteranée, am avut privilegiul de a constata personal faima de care se bucura deja în Europa regizorul la acea dată, la spectacol deplasându-se anume să asiste oameni de teatru și spectatori din diferite țări, unii chiar pentru a-l revedea. Ilustrațiile sunt mai puține pentru spectacolele craiovene, trei pentru *Phaedra*, două pentru *Ubu Rex cu scene din Macbeth* – creat în 1990 la Craiova, cel dintâi spectacol cu care Purcărete s-a făcut cunoscut în lume. În Franța el a fost prezentat la Festivalul de la Avignon, dar a fost văzut, în intervalul 1995–1996 și la Bruxelles, Remscheid, Mulhouse. (Din păcate, în carte nu sunt menționate decât reprezentațiile și turneele din perioada 1995–2002). *Titus Andronicus,* spectacol montat în 1992 la Craiova, cu turnee între 1995–1996 la Avignon, Bruxelles, Remscheid, Mulhouse, Limoges, l-a impresionat neobișnuit pe J-P. Wurtz, care-l situează alături de creații de primă mărime semnate de Peter Brook, Antoine Vitez, Giorgio Strehler, Patrice Chereau, Klaus Michael Grüber. *Danaidele,* spectacol realizat în 1995 la Craiova, este o producție internațională de mare anvergură, cu reprezentații la Festivalul de la Avignon, Marea Hală de la Villette (Paris), Holland Festival (Amsterdam), Lincoln Center (New-York), Offshore International Cultural Project, Ruhrfestspiele (Reklinghausen), Teatrul Național din Craiova, Wienerfestwochen.

În album figurează cu ilustrații și informații doar *Orestia* de la Limoges (martie 1996), primul spectacol al lui Purcărete la Théâtre de l'Union, ulterior versiunii craiovene (din decembrie 1995), dar foarte asemănător ca viziune generală. La fel de bogate în fotograme sunt celelalte șase spectacole create aici, în care regizorul a distribuit și actori români: *Trei surori* de Cehov (cu Lucian Iancu și Ana Ciontea), premiera în mai 1997; provocatorul *Dom Juan* de Molière (februarie 1998, spectacol cu 35 de reprezentații în România și Franța), mult disputat pentru libertățile viziunii de critica franceză (între interpreți, Ana Ciontea și Simona Măicănescu); *De Sade [a sad story],* cu textul aparținând lui Dick McCaw și Silviu Purcărete (premiera în decembrie 1999) care a fost prezentat în cadrul Festivalului Bologna 2000 – Oraș european al culturii și a avut 25 de reprezentații în Franța, Italia, Republica Cehă, Germania (din distribuție au făcut parte și Ilie Gheorghe, Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc).

Montarea vodevilului *Femeia care-și pierde jartierele* de Labiche (Limoges, octombrie 2000), avându-l printre interpreți pe Horațiu Mălăele, i-a atras atenția lui Wurtz prin „caraghioslâcul grav" al jocului în semitonuri al actorilor și prin dinamica scenografiei; *Visul unei nopți de vară* (Limoges, martie 2001), într-o versiune franceză semnată de Alain Garlan, Jean Malaplate și Silviu Purcărete (cu Ana Ciontea în distribuție) a fost o surprinzătoare viziune scenică, feerică și actualizată.

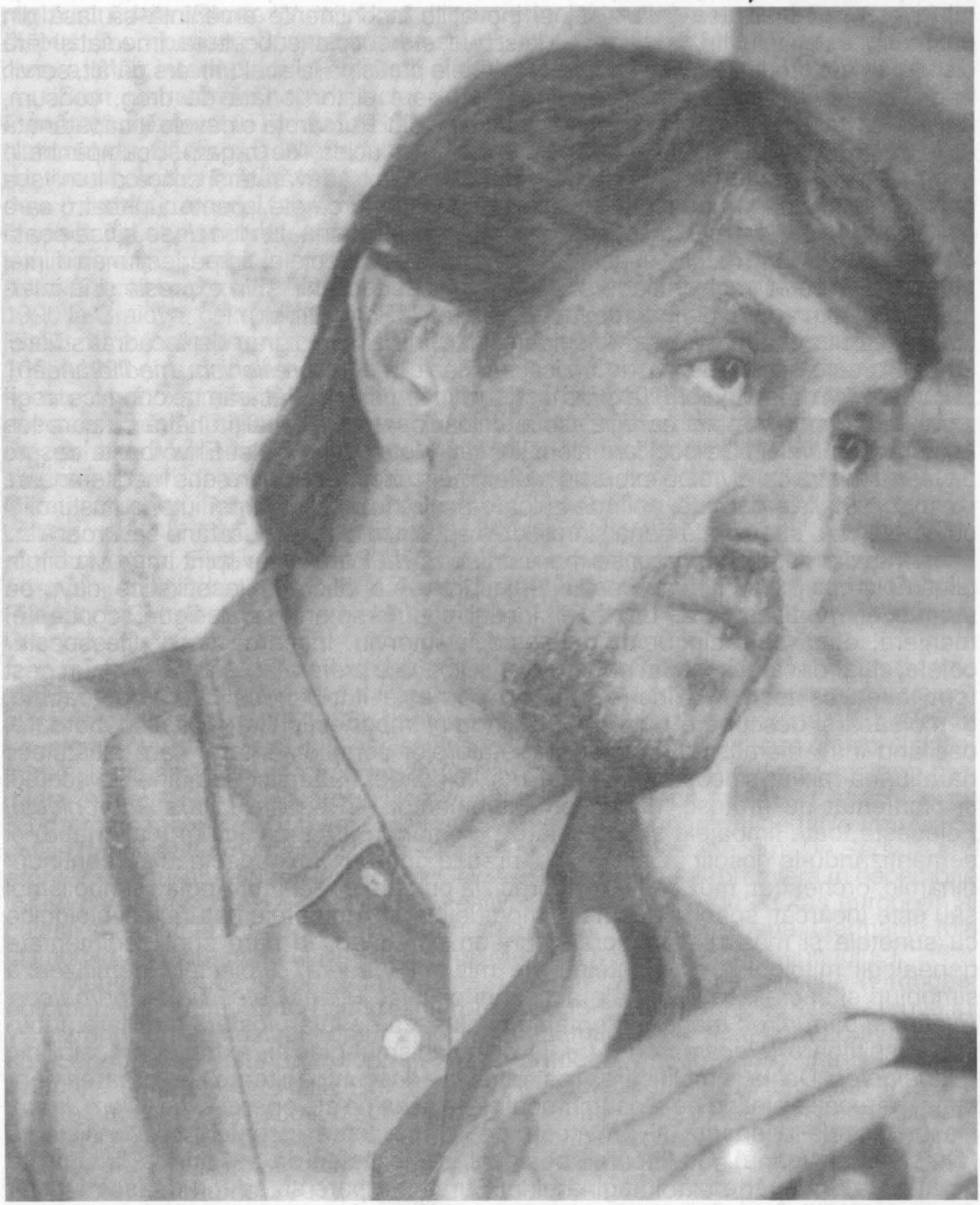
Ispitit apoi de cartea *O mie și una de nopți*, Purcărete a realizat la Limoges *Têtes d'afarit grillées sur le let de mort et de poivrons* (text de Alain Garlan și Silviu Purcărete, octombrie 2001), cu Coca Bloos și Ana Ciontea printre interpreți, un „spectacol straniu și frumos, oniric și metaforic, poetic și melancolic" (Wurtz); și, de asemenea, *Pilafuri și parfum de măgar* (texte alese de Silviu Purcărete și Alain Garlan) la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu (mai, 2001).

Opțiunea regizorului pentru „un teatru reacționar", formulată în excelentul interviu din carte (care ar merita tradus și publicat), va fi sunat șocant în Franța tuturor avangardelor și promotoare dintotdeauna a ideii de progres. Dar, dincolo de paradoxul pe care se bizuie, afirmația devine un manifest artistic plin de sens, în contextul în care originalitatea (așa-zisă) și inovațiile incontinente amenință să iasă din perimetrul esteticului, frizând adesea kitsch-ul, stereotipia, subcultura. Imediat și fără discernământ creditate, asimilate, adoptate, ele participă la acel univers gâfâit, servil, fragmentarist și entropic, în care „viziunea" pare distorsionată de drog, consum, devalorizare generală. Se manifestă în atitudinea lui Purcărete o nevoie încăpățânată de contemplație, meditație conștientă, distanțare lucidă, de răgaz și cumpănire a expresiei și conținutului, care aspiră spre o reflectare adevărată și critică a lumii și a omului. „Militez pentru un teatru reacționar", afirmă Purcărete, „pentru un teatru care exaltă eșecul omului mai mult decât forța sa și eficacitatea. Un loc unde să se poată contempla sărăcia naturii noastre, slăbiciunile și defectele, imperfecțiunea ființei umane." Deliberat, regizorul aderă la „contrariul perfecțiunii" și în expresie și în interpretare, pentru adevărul noduros, aspru și viu (ca Peter Brook).

Recalcitrant la caracterizări lapidare, dar, într-adevăr, greu de încadrat stilistic, Silviu Purcărete este definit de critica franceză prin *„expresionism mediteranean", „expresionism flamboyant"* , *„expresionsim latin"*. Acestei înflăcărări taxonomice, regizorul îi răspunde în spirit caragialesc și balcanic, amintind maliția hâtră cu care Ion Luca răcorea veleitățile nobiliare ale fiului său Mateiu Caragiale. El vorbește despre un teatru pentru care vrea o expresie „puternică, condimentată, în sens mediteranean, picantă. Nu aliaje delicate, abia de culoarea șofranului, ci cu ardei iute, cu usturoi și cu piper", care să răzbată până și în titlurile spectacolelor: „o bucătărie savuroasă".

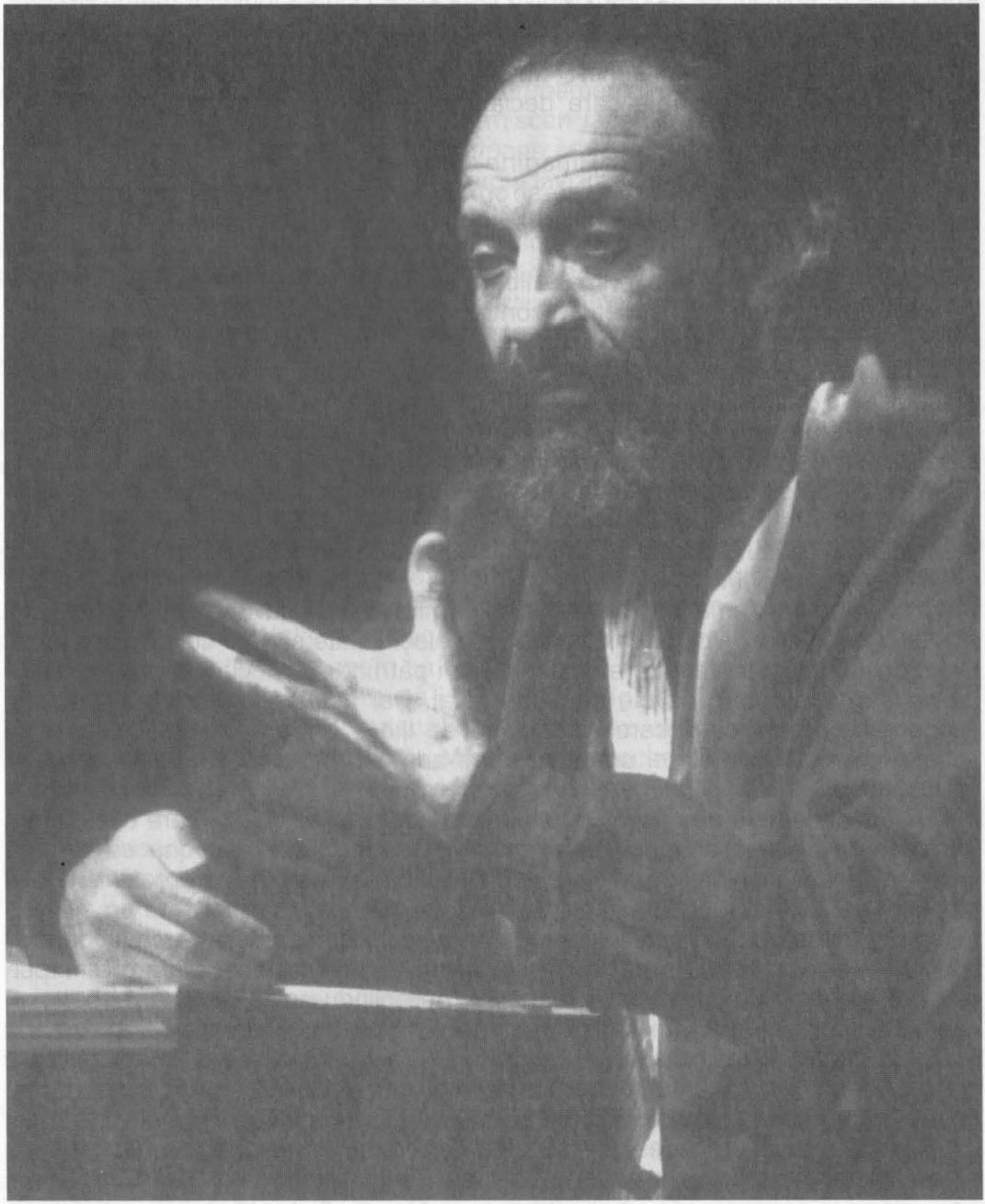
Anevoie de definit, ca orice mare artist, Silviu Purcărete, spirit imprevizibil, în plină mișcare și continuă creativitate, contrazice etichetările stilistice ca prea strîmte și mortificatoare. Luptă el însuși cu încremenirea în figuri, concepte, manieră, după cum singur mărturisește în interviu. Încearcă să-și uite spectacolele, chiar dacă-și acceptă obsesiile și mijloacele preferate. Măturând cu un gest ferm ceea ce tocmai a încheiat, când pornește într-o nouă aventură teatrală, demolează și descoperă din nou, hrănindu-și imperfecțiunile până la debordare, oscilând între hieratismul încifrat al metaforelor complementare, care alcătuiesc narațiunea mixtă, sincopată (*Phaedra)* și expozeul naturalist zemuind de secreții și pigmentat de grotesc, uneori straniu „mântuit" în sublim (*Titus Andronicus)*. Folosește toate limbajele spectaculare potențându-le la maximum (ca Artaud) și semantizându-le insolit. Dar le încadrează într-un flux spectacular continuu, dinamic, orchestrat, muzicalizat, cu precizia pe care o reclama Appia. Simbolismul său este încărcat, sonorul îmbină în mod deliberat zgomotele naturale și biologice cu sunetele și măsurile prelucrate (uneori personal), în care sunt sedimentate genealogii mitologice și constelații de mituri (*Phaedra)*. Obiectele demitizează simboluri și sacralizează banale accesorii casnice (*Danaidele, Titus Andronicus, Pilafuri și parfum de măgar)*. Montările evoluează de la atmosfera familiară, fabuloasă ispititoare (*Decameron 645)*, la olimpianismul glacial, extravagant, sibilinic (*Danaidele)*. De la simplificarea ostentativă, descumpănitoare, la ornarea fantastă, barocă, amintind pe alocuri modalitățile scenice ale operei lirice (*Dom Juan)*. De la răceala alienantă și provocatoare la tacilitatea inconfortabilă, insistentă (*Orestia* craioveană). Cu fiecare spectacol, posibilitatea de „a-l prinde" în cuvinte pe artist se îndepărtează. Imaginarul lui Purcărete pare să se înrudească funciar cu acela al lui Caragiale (autorul nuvelelor fantastice și al umorului negru), cu acela al lui Anton Pann, al lui Urmuz, al lui Ion Barbu și Eugen Ionescu. Dar și cu Boccacio sau Rabelais. Rămânând în același timp mereu el însuși, inconfundabil.

REGIZORII



Andrei Şerban

GLĂSUIESC



Anatoli Vassiliev

Andrei ȘERBAN

Viața sunetului[1]

Încercăm să creăm un sunet – un sunet ce crește și se transformă în strigăt. Încercăm să găsim energia care declanșează această acțiune. Căutăm să o înțelegem.

Vedem sunetul ca pe o imagine. Vedem ceea ce e închis în el. O coloană de aer care încearcă să-și croiască drum. În efortul de a produce strigătul, căutăm să înlocuim o orbecăială greoaie cu o vitalitate puternică și spontană.

Strigătul devine fie o exprimare liberă și alertă, fie semnul încarcerării, totul depinde de modul în care sunetul e controlat și dirijat dinlăuntru.

La începutul acestei căutări[2], trebuie să încercăm să fim foarte calmi. Trebuie să acceptăm riscul de a ne depăși propriul teritoriu de exprimare obișnuit. Să încercăm să descoperim o imagine, un sens clar, să hrănim această căutare cu o substanță concretă, cu un gust, cu un miros. Fără nici o sforțare, să ne îngăduim bucuria imensă de a da viață unor vibrații și energii puțin cunoscute, de a descoperi fiecare sunet ca și cum asta s-ar întâmpla „pentru prima oară".

Acest exercițiu, concentrat pe voința de a elibera vocea, dezvăluie un câmp imens de descoperiri.

Nu avansăm numai prin cuvânt, ci și prin frânturi de cuvânt, prin fiecare consoană și prin fiecare vocală, încărcate de o electricitate și de o culoare specifice! Să adâncim această căutare e ca și cum am pătrunde în necunoscut. Întotdeauna ne e frică și avem nevoie de mult curaj. Dar dacă ne hotărâm s-o facem, descoperim îndată că fiecare combinație de litere conferă un sens nou și că fiecare literă e cauza literei următoare. Într-adevăr, nimic nu e întâmplător, căci totul se leagă.

În acest demers ne găsim cu toții în fața aceleiași dificultăți, care constă în a înțelege ceva foarte simplu. Tema noastră de lucru ar presupune că o lume întreagă se lasă închisă într-un singur cuvânt și că fiecare cuvânt reprezintă o felie de viață reală.

Ne dăm seama, de exemplu, că în teatrul care se servește de un limbaj clar cuvântul e folosit pentru a transmite ceva la nivelul informației ori la nivelul psihologiei. Nu îi dăm o importanță prea mare. Apropiindu-ne de o limbă veche, e cu neputință să discernem un sens direct, dar în această aparentă lipsă de sens regăsim, poate, o posibilitate mai largă de expresie. Într-o relație imediată, concretă cu sunetul și cuvântul, putem descoperi o arie infinită pentru a crea ritmuri, energii și impulsuri de o natură diferită.

Limba greacă veche este, poate, pentru actori, materialul cel mai generos care s-a scris vreodată. În acea vreme, s-a simțit nevoia inventării unui limbaj

---

[1] Aceste însemnări sunt dedicate lui Peter Brook, care mi le-a transmis.

[2] E vorba de începutul lucrului la Teatrul *La Mamma* (New York) pentru ceea ce va deveni ***Trilogia antică***.

poetic pentru a se încerca îndeplinirea unei sarcini extrem de complexe: aceea de a transmite prin cuvinte mesaje la mare distanță, într-un spațiu deschis nu numai corului cetății, ci și mării, văzduhului și astrelor.

Ne putem închipui atunci că aceste cuvinte trebuiau să închidă în ele o forță și o energie anume, pentru a face posibil și pentru a susține acest contact.

Nu știm nimic despre viața celor care au fost purtătorii acestor cuvinte acum două mii de ani Nu știm nimic despre antrenamentul la care au fost supuși. Nu știm cum le erau vocile, nici ce fel de mișcări făceau. Totuși, suntem siguri că acest lucru a fost cu putință, că ființe umane cu mâini, picioare și piepturi ca ale noastre au găsit mijlocul de a capta energia invizibilă necesară unei comunicări la distanță. Putem citi volume savante din care aflăm câte ceva despre istoria spectacolului antic sau anumite studii de arheologie. Dar actorul, prin munca lui, are posibilitatea de a descoperi mult mai direct o realitate. Folosind acest material, el încearcă să discearnă calitatea unei vibrații, a unui sunet emis cândva. Întreaga căutare constă în a regăsi acest sunet, acest cuvânt, în a-l sluji, în a vedea ceea ce a putut fi el odinioară. Ne concentrăm asupra posibilității de a produce un sunet niciodată emis înainte.

Prin rostirea versului antic, trăiește nu numai ritmul, ci imaginația întreagă începe să se miște în direcții multiple. Încercăm să vedem imagini în sunet. Credem că fiecare dintre noi se transformă în acela care a pronunțat, cel dintâi, cuvintele. Vibrații ascunse se lasă întrezărite și începem să înțelegem „partitura" textului mai adevărat, cum nici o analiză logică nu ar putea s-o facă. Nu numai imaginația noastră, ci întreaga ființă care trăiește prin cuvinte. E vorba de a dezvălui paradoxul ce face ca mintea, sufletul și vocea să nu fie disociate, ci legate unele de celelalte. Întregul corp e un instrument complex și sensibil care trebuie adaptat dacă vrem să ne folosim de el. Pentru ca sunetul să iasă corect, e nevoie să-i căutăm și să-i înțelegem originea, să găsim în noi înșine un sprijin care să-l lase să crească în voie. Să dezvoltăm o posibilitate de afirmare completă. Un angajament. Mișcarea și vocea se unesc într-un efort comun. Gestul și respirația sunt reciproc indispensabile ca expresie a unui întreg.

Nu descoperim această posibilitate printr-o tehnică oarecare, ci prin cultivarea unei sensibilități speciale.

Ce ne emoționează în *Electra*, care-i este mesajul de-a lungul timpului? Ce spune *Electra* în timpul lungii ei tânguiri? E greu de precizat. Să luăm un cuvânt pe care-l repetă adesea: „eee". Da, e pur și simplu ceea ce se-aude: un „e" prelungit. Ce înseamnă această repetiție continuă a unei vocale? Nimic ce s-ar putea traduce – „e" nu vrea să spună nimic altceva decât „e". Sensul e în sunetul însuși. Caracterul fundamental al tragediei grecești poate fi regăsit în acest sunet singular, care nu va putea fi recreat în nici o altă limbă. În felul de a pronunța acest sunet putem descoperi adevăratul sens al *Electrei*, cu neputință de explicat dinainte. Cuvântul e scris pentru a fi trăit în momentul în care e rostit, într-o relație imediată cu sunetul, dezvăluind o posibilitate nesfârșită de a crea stări și situații, precum în muzică. El există prin el însuși și prin nimic altceva. Vine de undeva. Se duce undeva. Îi percepem vibrația. O reținem. Putem încerca să o facem să vibreze în noi.

Anatoli VASSILIEV

Sensul vieții în artă

Există lucruri care nu se schimbă, există constante. Pe baza lor actorul își începe drumul. Dar despre ce fel de bază e vorba? O bună bucată de vreme am rămas în interiorul sistemului teatrului psihologic. Mai apoi, am simțit că sistemul acesta traversează o veritabilă criză și l-am transformat în întregime în ceea ce am numit *sistemele ludice*. Am trecut de la un teatru narativ la un teatru conceptual. Am crezut că voi da astfel un suflu nou teatrului și, timp de cincisprezece ani, am repurtat succese răsunătoare. Mi-am dat însă seama că, în loc să fi format un actor nou, actorul unui nou *stil*, al unui nou teatru, dădusem naștere aceleiași rutine. M-am întors atunci la punctul de pornire, la bazele teatrului psihologic, nu ca să repet ceea ce făcusem mai înainte – mi-e cu neputință să mai lucrez în *stilul* acela, nu mai am temă, subiect, nu mai pot împărtăși gustul pentru așa ceva, în ce mă privește e o etapă încheiată. Nu, m-am întors aici ca la izvoarele, ca la originile școlii teatrale. S-ar putea să fie o idee tipic rusească, căci se știe că teatrul rus se întemeiază pe realismul psihologic. Am lucrat totuși în multe alte țări și am găsit și acolo același peisaj. Actorul nu se poate rupe de asta, pentru că el joacă în secolul XX, iar secolul XX e dominat de realismul psihologic, de ideea că omul e centrul universului. O axiomă adânc înrădăcinată: noi toți privim înlăuntrul nostru, ne credem unici și ne propunem pe noi înșine celorlalți. Dacă n-ar fi așa, am fi jalnici. Nu căutăm comori decât în noi înșine. Am constatat-o de atâtea ori...

Am căutat adevărul în afara omului și l-am găsit. Am găsit un *stil* și l-am aplicat; numai că m-am izbit de oameni incapabili să-l reprezinte. Oameni care continuau să trăiască în trecut. Întreaga biologie a actorului, întreaga lui ființă continuă să trăiască într-o viață anterioară. Intelectul lui își dorește să trăiască în viitor, dar sufletul i-a rămas în trecut. În artă, dacă vrei să joci viața ce va să vină, se cheamă că ești formalist. Iar dacă joci trecutul, ești trivial. O adevărată dilemă. Și uite-așa, întreaga mea existență de azi se înscrie între trivialitate și formalism. M-am întors, așadar, la trecutul meu, nu la un teatru depășit, ci la o școală, la o metodă care îngăduie actorului să privească în el însuși. E metoda pe care o aplic. Și cu cât înaintez pe acest drum, cu atât văd că actorul se eliberează: se eliberează de o școală pe care i-o impusesem în mod agresiv; se eliberează de mine, ca să se regăsească pe sine. Și eliberându-se, se îndreaptă către mine cu alte sentimente.

În fiecare etapă a biografiei mele artistice, etapă marcată de o schimbare de *stil* teatral, am studiat mereu arta prezenței autentice. Iar arta mea s-a îndepărtat tot mai mult de iluzia vieții. Desigur, începuturile mele se plasează sub semnul acesteia, dar, la un moment dat, am spus adio iluziilor scenice. Căutând un actor autentic, firesc, viu, rămâneam fidel școlii ruse. Am făcut tot ce mi-a stat în putință ca actorul pe scenă și din scenă să nu vorbească doar despre mărunta sa persoană. Aș vrea să conving pe toată lumea de această idee extrem de simplă: când intră în scenă, actorul nu are decât o singură dorință: să vorbească despre el însuși, iar asta e prea puțin.

Dacă, aidoma lui Narcis, actorul nu se contemplă decât pe el, va deveni la rându-i un Narcis și nu se va iubi decât pe el. Or, el trebuie să fie un Apollo, cu săgețile în mână.

Am observat că tot ceea ce poate da actorul mai bun e să-și gândească emoția, să-i confere un sens. La limita cea mai de jos se află emoția fără nici un sens, iar la limita superioară emoția gândită, purtătoare de sens. Pe aceasta o preferă publicul.

Arta regizorului vine să se suprapună artei actorului. Actorul care dă un sens emoțiilor nu poate povesti parabole și atunci asta trebuie să o facă regizorul. El imaginează o „mizanscenă", o așezare în spațiu având semnele și simbolurile parabolei. Scenografia va fi construită în consecință. Spectacolul devine astfel o simbioză a acestor două posibilități și, finalmente, a două stiluri. În ce mă privește, am vrut să merg și mai departe, am vrut ca actorul să poată reprezenta emoțional ideea însăși. E cu totul altceva. E mult de când am ales drumul acesta, sunt vreo cincisprezece ani de atunci. Prima dată a fost pentru spectacolul cu *Cercul*, piesa lui Slavkin. A trebuit să-mi reînnoiesc concepția despre întreg sistemul lui Stanislavski, să-l reconstruiesc, să-i păstrez principiile generale și să schimb tot restul. N-am vrut să creez un nou sistem, l-am părăsit doar pe cel vechi. La început, construiam rolurile pornind de la scop, de la final – era normal să mă întreb: care e scopul rolului? Care e finalul scenei? Apoi construiam conflictul: două personaje luptau unul împotriva celuilalt pentru a atinge acest scop. Teatrul meu era un teatru al luptei. Înțelegeam conflictul ca pe o luptă. Iar scopul era transformarea unui personaj de către un altul.

Asta se întâmpla demult, pe la sfârșitul anilor '60. Era, în fond, ceva ce semăna izbitor cu ideologia unei țări socialiste, unde cineva trebuie să transforme pe altcineva, să-l reeduce, să-l pedepsească, să-l educe, să-l facă să iubească, în sfârșit, tot ceea ce se poate numi un *obiectiv*. Care e obiectivul? Să pedepsești. Să educi. Să trezești dragostea. Să schimbi, să faci din ceva rău ceva bun. Am făcut asta. Nu multă vreme, dar am făcut-o. Mi-am dat însă destul de repede seama că mă înșelasem. Până la urmă, teatrul meu era unul foarte pedagogic, foarte educativ. De când mă știu, n-am practicat decât acest fel de teatru, teatrul care educă. Și întotdeauna am întâlnit doar actori care aveau o concepție educativă despre rolul lor. Ca să ies din acest impas, am renunțat să mă mai interesez de finalul rolului și mi-am îndreptat atenția spre începutul lui, spre întreaga poveste din trecut. Am făcut totală abstracție de final. Asta a schimbat radical relația mea cu actorii. L-am pus pe actor să se afunde în începuturile rolului, ca și cum ar fi coborât până la izvoarele vieții. Am căutat aici momentele care aveau să-l determine să acționeze. Am făcut în așa fel încât provocările să fie diverse, conflictuale. Am făcut în așa fel încât acestea să-l pătrundă adânc, până în străfundurile ființei lui, acolo unde sălășluiește taina sa, misterul său. L-am făcut să ajungă la asta prin *studii*. Reprezentațiile din acea perioadă au fost extrem de dure și de nemiloase, căci actorul era silit să coboare în adâncurile propriei sale vieți. Și numai de acolo putea privi spre public.

Mai târziu, am înțeles că nu puteam continua așa la nesfârșit, căci această istorisire a ceea ce e interzis să se istorisească, a profunzimilor, a terorilor, nu poate atinge dimensiunile romanului. Era poate și o chestiune de vârstă, sau pur și simplu de evoluție a vieții ca atare, dar mi-am spus că ar fi mai bine să găsesc o lumină, să luminez viața omului. Și atunci am abandonat această metodă, m-am îndepărtat de ea, am renunțat la vechea teorie și m-am întors la ideea de scop. Pe care nu-l mai înțelegeam ca pe o transformare a unui personaj de către un altul, pentru că scopul nu se mai situa în domeniul concretului. Scopul era, de acum înainte, situat în abstract: nu mai observam omul care gândește niște adevăruri, observam aceste adevăruri înseși. Am făcut astfel un mare pas înainte. Actorii nu se mai aflau în luptă, ci în joc. Iar conflictul era plasat acum într-un mediu *de joc*, un mediu *ludic*. Forțele antagonice continuau să existe, dar se înscriau în joc.

Șapte ani la rând, lucrând la Pirandello, mi-am perfecționat *stilul* pentru a ajunge să lucrez pe texte filosofice, religioase, ezoterice, metafizice, pe tot ce ne leagă de viața ideilor. Am pus în practică o metodologie: am înlocuit cuvântul „acțiune" prin cuvântul „compoziție". Actorul urma să preia conducerea compoziției. I-am propus să improvizeze, dar s-a ivit imediat o problemă: acționa minunat, în schimb nu putea vorbi. Cu acțiunea, lucrurile sunt simple: e o mișcare pe care actorul o realizează la

trei niveluri: psihic, fizic sau plastic, și verbal. Trecerea la structurile ludice mă punea automat în situația de a lucra mișcările verbale, deoarece aceste structuri nu țin de psihism, ci de verb, de cuvânt. Există doar două excepții, e vorba de doi autori: Pirandello și Cehov. Ei reprezintă un fel de *sas* între două structuri, și asta pentru că actorii, atât la Cehov cât și la Pirandello, acționează deopotrivă prin psihism și prin cuvânt. De aceea ruptura se produce odată cu Pirandello.

Citindu-i pe Platon, apoi pe Thomas Mann, pe Dostoievski și textele Bibliei, am înțeles că îmi lipsea capacitatea de a conduce acțiunea prin cuvânt. Ca să spun drept, habar n-aveam de așa ceva. Asta deoarece teatrul psihologic, despre care am vorbit, și toate școlile provenite din el și rămase în tradiția lui s-au concentrat prea puțin asupra cuvântului. Am elaborat atunci o teorie și câteva *training*-uri, m-am apucat să cercetez hexametrul. Așa se face că astăzi teatrul meu, școala lui, metodologia lui și, finalmente, estetica lui, se bazează pe doi autori ai Greciei antice: Homer și Platon. Pe textele lui Platon, studiez arta de a ghida conținutul. Homer mă învață arta de a ghida forma: verbul însuși. Platon ne oferă compozițiile iar Homer secvența minimală: cuvântul.

Am străbătut un drum lung: drumul teatrului. Am pus în scenă Moliere, *Amphitryon*, Pușkin, *Don Juan*, *Mozart și Salieri*, Dostoievski, *Visul unchiului*, *Demonii*, *Idiotul*, Lermontov, *Mascarada*, o operă, *Dama de pică*, un Mister, *Tânguirile profetului Ieremia*, și alte titluri pe care nu le mai amintesc acum. Mi-am cucerit libertatea de creator. De ce am afirmat că teatrul nu trebuie nici să figureze și nici să reprezinte viața? Pentru că el trebuie să fie asemeni vieții; trebuie să fie creat de actor și de regizor ca și cum ar fi fost creat de Dumnezeu însuși. Teatrul nu trebuie să vorbească despre viața oamenilor, ci de cea a ideilor. Am înțeles că ăsta e lucrul cel mai important, cel mai necesar în ziua de azi. Omul rătăcește printr-un labirint personal atât de complicat încât e obosit și sătul de toate... iar eu am văzut atâtea chipuri plictisite la teatru, atâția oameni și atâția actori plicticoși! Cred că acestea sunt motivele mele. Cred că povestirea despre sine și-a trăit traiul... Iar dacă nu mai vorbești despre tine însuți, atunci trebuie măcar să știi să o faci, ai nevoie de o metodologie sau cel puțin de un model de teatru pe care să-l poți reproduce.

M-a surprins mult primirea făcută de public Misterului, *Tânguirile profetului Ieremia*. S-ar putea să greșesc, dar simt că există la Moscova, și chiar în toată Rusia, un mare interes nu pentru om, ci pentru filosofia pe care se întemeiază, pentru religia care îi dă viață, pentru Dumnezeul care l-a creat. De aici își trage rădăcinile metodologia mea. Mă interesează parabolele, Misterele, tratatele de filosofie. Mă interesează actorul care nu e un personaj. Vreau să văd în el persoana, poetul, individul. Anonimatul creației e o problemă atrăgătoare și importantă: ce vrea el să însemne? Pudoare, umilitate sau un nou fel de a numi artistul? Absența semnăturii e tot o semnătură. Poate c-am putea însă vedea în asta semnul explicit al unei alte estetici, al unei alte epoci culturale... Să creezi un rol și să rămâi anonim; să creezi un spectacol și să rămâi anonim. Să trăiești tu însuți așa ceva e o experiență unică.

Estetica pe care o practic în ultima vreme presupune că actorul e anonim în raport cu rolul său. Cum trebuie înțeles conceptul de anonimat față de un rol?

Teatrul psihologic și teatrul *ludic* se opun în chiar principiul lor: concepția despre centru... În ce parte anume din mine mă percep... Dacă mă percep în interior, conformația va fi psihologică; întreaga compoziție, întreaga structurare va fi psihologică. Dacă percepția e exterioară, structurarea va fi *ludică*. Să te percepi din afara ta înseamnă să devii anonim față de tine însuți. În sistemele psihologice, personajul se situează integral în mine – nucleul personajului, infim și considerabil... cum percep personajul, cum îl trăiesc – toate astea se află înlăuntrul meu. Și în sistemele *ludice*, deplasez totul în exterior: personajul și persoana – eu însumi – sunt separate. Dacă personajul și persoana coincid, creația e subiectivă și nu poate fi anonimă.

Cultura aceasta, care e preocupată de om și care studiază orice aspect al omului, nu poate fi anonimă. E imposibil. Pentru asta ar trebui examinat ceva aflat în afara omului. În sistemele de joc, *ludice*, persoana actorului e separată de personaj: actorul are o anume obiectivitate în raport cu *subiectul* său, *subiectul* rolului. Acesta din urmă poate fi personajul ori o idee personificată; în ultimul caz, anonimatul meu e și mai mare. În cele din urmă, actorul își pierde funcția sa tradițională de actor: devine un transmițător, un intermediar; spectatorul își pierde funcția de spectator pentru a deveni un martor.

În culturile psihologice, actorul și publicul sunt legați prin emoții comune. În culturile ludice, ceea ce îi leagă e un același joc și aceleași gânduri. Astfel, teatrul tinde spre un Mister al cărui martor e publicul. În sensul acesta a spus Grotowski că, atunci când niște călugări asistau la arderea pe rug a altor călugări, nu era vorba de emoție împărtășită, ci de mărturie. Și de anonimat. Am ajuns acum la nevoia de anonimat, deși cred că n-o să-l realizez niciodată pe de-a-ntregul; în ciuda acestui fapt, remarc totuși că actorul teatrului meu e diferit. Asta se vede limpede când joacă alături de un actor de teatru tradițional: la unul demersul e subiectiv, la celălalt obiectiv. Unul caută totul în sine însuși, ca personaj, celălalt pune în mișcare și face să progreseze ceva, ceva pe care îl transformă fără ca să se transforme și el.

Lucrul e evident în tehnică: dacă e brutală, violentă... toți practicienii teatrului știu că e foarte greu să te menții vreme îndelungată în registrul „forte": actorul strigă, sunetul se deschide, actorul joacă fals; dacă e pradă unui sentiment chinuitor, îți dă impresia că te afli în fața unui burduf atât de umflat că stă să plesnească. Căci violența, tehnica „forte" sunt incompatibile cu arta psihologică. La fel se întâmplă cu poezia: nu o lucrezi în aceleași condiții ca proza. Dacă actorul rămâne o persoană, își poate îngădui orice violență sau brutalitate, fiindcă începe să o stăpânească.

Cu mai mulți ani în urmă, m-am confruntat cu o problemă esențială: ce e de făcut cu verbul, cu cuvântul? Chestiunea se cerea studiată, trebuia învățată rostirea, rostirea în așa fel încât cuvântul să nu devină burduful în care amenința să se prefacă trupul. Toți cei care practică teatrul știu că, din clipa în care începi să pronunți cuvântul la modul „forte", el se umflă, crește, se dilată. Întreaga noastră muncă, a actorilor și a mea, e consacrată în ultima vreme problematicii verbului, cuvântului, precum și teoriei, tehnologiei, training-ului. Pentru că pe drumul obiectivării actorului față de rol, cuvântul e ultimul meterez de care mai dispun armatele de emoții. Fiecare dintre noi și-a însușit o limbă, cu muzica ei, cu melodia, cu intonația ei. Această melodie cuprinde sentimentele și gândurile noastre, pe scurt istoria noastră. Iar noi împărtășim cu toții aceeași melodie. Când urcăm pe scena unui teatru, o păstrăm: e ultima redută care trebuie distrusă. Compozitorul Vladimir Martânov, de pildă, știe foarte bine că, pentru a reda mișcarea spiritului, trebuie să scrie o altă muzică, că trebuie să excludă melodia; că nu mai poate scrie fie și un singur fragment care să fie tributar compoziției moștenite de la compozitorii clasici. O să vă mire poate, dar el lucrează acum la o carte intitulată *Sfârșitul erei compozitorilor*. Când mi-a vorbit despre ea, mi-am spus: „Dar eu, eu ce fac de fapt? Cum se cheamă ceea ce fac eu? *Sfârșitul erei compozitorilor*". Gata, ajunge! Ne-am săturat să punem în scenă toate spectacolele astea. E adevărat, au existat regizori geniali, fantastici; au existat spectacole de mare clasă; s-a tot vorbit de mărunta noastră persoană, de femeile pe care le iubeam, de prietenii și de dușmanii noștri, de politică etc. A venit momentul să spunem: „Destul!" E sfârșitul erei regizorilor. Dacă ne încăpățânăm s-o ținem tot așa, o să se golească sălile de teatru ori o să ne ducem țintă către teatrul bulevardier.

Și asta pentru că în fața noastră se deschide o epocă culturală mai puțin preocupată de om decât de ceea ce se întâmplă în afara lui. La orizont se profilează era artiștilor anonimi.

Ștefan OPREA

CENTENAR ANNY BRAESCHI

Actrița–Regină

Pe la începutul anilor '80 din veacul trecut, mai putea fi văzută pe străzile Iașului o doamnă înaltă și elegantă, trecând cu pas de regină, spre un undeva numai de ea știut; socoteam întotdeauna că merge spre teatru, dar nu spre clădirea impunătoare a Teatrului Național, ci spre un teatru ideal, spre o lume a umbrelor, a personajelor cu care își împărțise viața și visurile mai mult de 60 de ani; trebuie să fi fost undeva o scenă de fum pe care se adunau, în ceasuri de taină, eroinele ei: *Julieta* și *Hero*, *Aricia* și *Creuza*, *Regine* și *Florioara*, *Gheișa* și *Viola*, *Viorica* și *Pericola*, după care veneau *Lady Macbeth* și *Elena Alving*, *Bernarda Alba* și *Agrippina*, *Doamna Clara* și *Madame Pernelle* – un șir nesfârșit de ființe ireale care o așteptau să o înconjoare, să o inunde cu gândurile și sentimentele lor, să trăiască împreună clipa unică, devoratoare, a reîntâlnirii. Poate de aceea drumul înapoi, spre micul ei apartament din strada V. Alecsandri, îl făcea greu, cu pas de plumb și figura obosită – o ființă devastată de jocul ielelor.

Acest drum, spre scena de fum, l-a tot făcut până în 1984, când a decis să rămână acolo. Avea 82 de ani.

Pentru ieșenii în vârstă Anny Braeschi mai este încă Actrița–Regină. Nu pentru că ar fi interpretat multe roluri din această categorie, ci pentru că ea însăși era o regină a scenei și pentru că venea dintr-un mediu actoricesc în care noblețea și distincția se aflau la mare cinste. Fusese eleva lui State Dragomir și a lui Mihai Codreanu la clasa de actorie, a Sofiei Teodoreanu și a lui Enrico Mezzeti la clasa de muzică a

Conservatorului ieșean. Încă studentă fiind, joacă, la 17 ani, rolul *Ileana Cosânzeana*, într-o adaptare, *Făt-Frumos*, a lui State Dragomir după Eminescu, în regia Aglaei Pruteanu, *Făt-Frumos* fiind Bruno Braeschi (viitorul ei soț). După absolvire, în 1920, intră în trupa Teatrului Național și are norocul să joace alături de marile actrițe Aglae Pruteanu și Agatha Bârsescu. Cea dintâi a primit-o cu o căldură deosebită: „Aglae Pruteanu, în chip de mamă bună, m-a așezat pe un scaun în cabina ei, mi-a dat rochia ei de *Ileana Cosânzeana*, m-a machiat cu grimoanele ei și mi-a scris pe oglindă «Mult noroc! A.P.»" – notează Anny Braeschi în volumul ei de memorii *Cu grimonul pe oglindă* (Junimea, 1978). Așa intra în Teatrul Național actrița care avea să devină, în scurt timp, o adevărată emblemă a „generației de aur", generație din care făceau parte: Marioara Davidoglu, Margareta Baciu, Eliza Petrăchescu, Aurel Ghițescu, Aurel Munteanu, Constantin Ramadan, Miluță Gheorghiu, Nicolae Șubă, Gică Popovici, Ștefan Ciubotărașu, Remus Ionașcu...

E remarcată mai întâi în rolul *Elisei* din *Vicleniile lui Scapin* de Moliere (cu C. Ramadan în rolul titular), apoi în *Julieta* shakespeariană – rolurile de ingenuă dramatică revenindu-i firesc, căci, după Aglae Pruteanu, scena ieșeană nu mai cunoscuse o atât de înzestrată actriță pentru gen. În *Desdemona* a cucerit publicul cu delicatețea ființei ei fragile, „cu un glas dulce, pornit dintr-un suflet care nu cunoaște decât bunătatea și un joc simplu și sincer" („Lumea", 22 octombrie 1921). În *Sonia* apoi din *Crimă și pedeapsă*, în *Hero* (*Hero și Leandru*) îmbina nuanțat gingășia cu accente grave, zguduitoare; juca natural, acompaniind versul – pe care îl rostea cald și pasionat – cu mimica și gestul adecvat. „Doamna Braeschi, în rolul *Ann Page* (*Nevestele vesele din Windsor*) s-a afirmat ca cel mai desăvârșit element pe care îl are Naționalul ieșean" („Deșteptarea", 22 noiembrie 1934). Dar cel mai mare succes al perioadei de tinerețe îl obține cu *Andromaca* (1935 și 1939) în regia lui Aurel Ghițescu: „*Andromaca* Doamnei Braeschi și-a purtat suferințele cu demnitate regească; are Doamna Braeschi o ținută ce numai cu teatrul clasic se acordă" („Ziua", 7 aprilie 1935). Nu era însă singurul adevăr care se putea rosti despre registrul ei artistic, căci, deși dominată de roluri de dramă și tragedie, actrița a abordat cu cel mai mare succes și opereta. I se spunea „privighetoarea lașului", iar critica o aprecia ca pe o „eminentă cântăreață" care știa să îmbine experiența din teatrul de proză cu exigențele muzicii și stilul operetei. Am mai apucat vremea când încă se vorbea cu entuziasm despre succesele ei în *M-elle Nitouche*, *Domnișoara de ciocolată*, *Vânzătorul de păsări*, *Gheișa*, *Voievodul țiganilor*.

După ultimul război, a început o nouă perioadă în creația ei scenică – cea a maturității. Ajunsese în postura de mare Doamnă a scenei ieșene, postură pe care i-o consfințeau partiturile grave: *Elena Alving* (*Strigoii* de Ibsen), *Doamna Clara* (*Vlaicu-Vodă* de Al. Davila), *Agrippina* (*Britannicus* de Racine), *Bernarda* (*Casa Bernardei Alba* de F. Garcia Lorca), *Doamna Dulska* (*Moralitatea doamnei Dulska* de G. Zapolska), *Lady Macbeth* (*Macbeth* de Shakespeare), până la cel din urmă rol – *Eugenia* în *Tango* de Mrożek (1977). Neîntrecută în teatrul românesc rămâne Anny Braeschi pentru interpretarea excepțională a *Doamnei Clara*. „Arta desăvârșită cu care actrița mânuiește versul clasic, gestul amplu și viguros care-i dă prestanță și accentuează caracterul voluntar până la îndârjirea care o determină la crimă, glasul puternic, strunit cu o tehnică de maestru, toate aceste calități, destul de rar cumulate de aceeași persoană, au contribuit la crearea unei imagini scenice pline de consistența trăirii autentice" – scria, după premiera din 1954, criticul N. Barbu.

S-au împlinit de curând o sută de ani de la nașterea actriței și e timpul să ne amintim că a fost o devotată slujitoare a scenei ieșene, căreia i-a închinat viața și talentul în modul cel mai exemplar, cum numai marii artiști sunt în măsură să o facă. A respectat cu sfințenie marea tradiție interpretativă a școlii ieșene realiste, dar, cu inteligența nativă, cu intuiția-i excepțională, a găsit întotdeauna puterea de a se racorda la marile deschideri ale teatrului modern.

Martha Bibescu -pictură de Giovanni Boldini (1842–1931).

Martha BIBESCU

SCENOGRAFIE

Despre costumul de teatru

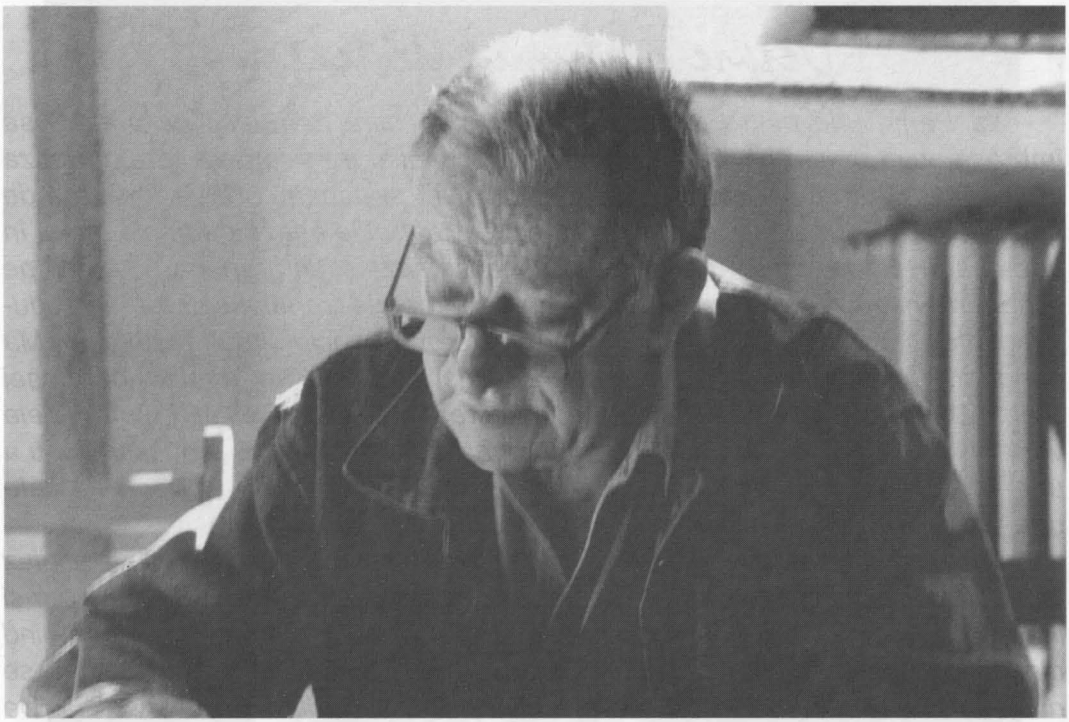
La Paris, una dintre creatoarele de modă mi-a mărturisit că preferă să îmbrace actrițe; nu mă mir; alegerea e explicabilă: între femeia care urmează să fie văzută de departe, de către toată lumea, și aceea care va fi văzută de aproape, de câțiva doar, artistul nu va ezita. Teatrul le așază pe unele femei în adevăratul lor loc; acela al reginelor; scena izolează și dă grandoare; a urca pe scândură înseamnă a urca, în acel moment, treptele tronului sau ale eșafodului; platforma de joc înalță actorul și servește drept soclu statuii însuflețite. Mă gândeam la aceasta, văzând-o pe Edwige Feuillere în rolul Împărătesei Singurătății, din drama lui Cocteau; ea a recreat modelul genului; toate reginele vor dori să-i semene. Frumusețea unei parăzi de curte, a unei procesiuni sau a unei prezentări de manechine vine din faptul că aici rochiile se văd una câte una.

O mulțime, chiar elegantă, nu e niciodată decât o mulțime, adică ceva confuz din care orice distincție este, din capul locului, exclusă. Am văzut femei, care-și inaugurau cea mai frumoasă rochie în seara vreunui dineu de gală, venind dinadins cu întârziere pentru a apărea singure și pentru a-și face astfel ceea ce se numește o intrare. Nu vorbesc despre mine, care sunt din fire nepunctuală. De când nu mai există o suverană în Franța – și strada de la Paix visează încă la ultima, fermecătoarea Eugénie de Montijo – la Paris moda e lansată de către reginele teatrului. Și e normal ca o mare croitoreasă să aibă grijă să-și asigure, înainte de toate, clientela acestora, cea mai restrânsă, dar și cea care va încânta cel mai mare număr de oameni în timpul unei seri.

„Tout Paris, pour Chimène a les yeux de Rodrigue".

Dacă fiica lui don Gomez, în loc să se afle pe scenă, ar sta într-un fotoliu de orchestră, ea n-ar fi văzută decât de vecinul din dreapta și de vecinul din stânga; cel așezat în spatele ei ar ruga-o, fără îndoială, să-și turtească puțin coafura și toată grația ei ar fi pierdută pentru restul asistenței. Pe scenă, dragostea, arta și moda se întâlnesc. Să izolezi o femeie; să n-o vezi decât pe ea; să o alegi dintre toate celelalte; să o preaslăvești; să faci din ea ținta vânătorului și obârșia visului; să o desparți de restul muritorilor; asta nu o poate face decât îndrăgostitul, dramaturgul și croitorul. „Ea, și numai ea", „Ea, și numai ea" e deviza înscrisă de o sută de ori pe minunata tapiserie de la Beaune și pe afișele unde apare numele magic al vedetei. „Aultre n'aurai que ma Dame Isabelle": acesta a fost strigătul de luptă ales de seneșalul casei princiare de Champagne, după ce a primit de la singura iubire a vieții lui inelul ce purta misterioasa inscripție: „Hors Dieu et cet Annel, n'aurai point d'autre amour".

Paul BORTNOVSKI



„Am fost atacat pentru cosmopolitism"

Florica Ichim.: *Prima întrebare pe care vreau să v-o pun nu are nici o legătură cu creația dumneavoastră. Vi s-a spus vreodată „tovarășe"? V-a spus cineva vreodată „tovarășul Bortnovski?"*

Paul Bortnovski.: Mi s-a spus Paulică, de obicei.

F.I.: *Da, cei apropiați, dar cei respectuoși?*

P.B.: Cei respectuoși? Domnul Bortnovski.

F.I.: *Domnul Bortnovski. Nu prea vi s-a spus tovarășe. Ce credeți că le-a impus din personalitatea dumneavoastră?*

P.B.: Eu zic, seriozitatea cu care am privit lucrurile.

F.I.: *Seriozitatea? Nu aerul dumneavoastră ușor suveran?*

P.B.: Nu, nu am asemenea predispoziții spre...

F.I.: *Atunci o modestie?*

P.B.: Da, modestie...

F.I.: *De obicei, oamenii cumsecade sunt victime. Ați fost o victimă a vieții?*

P.B: Nu a vieții în general...

F.I.: *A conjuncturii?*

P.B.: Au fost niște momente mai dificile pe care le-am străbătut, ieșite din niște conjuncturi. Dar nu am avut dificultăți legate de munca mea de creație. S-au băgat niște bețe în roate.Piedicile care s-au pus în domeniul artistic, nu că le-am ignorat, dar am mers înainte pe crezul meu.

F.I.: *Care ar fi acesta?*

P.B.: Logica pe care o aveam în problemele care trebuiau atacate.

F.I.: *Dar, totuși, ați avut o mulțime de proiecte nerealizate. Au fost oprite din invidie, din mașinațiuni colegiale doar?*

P.B.: Am avut o cantitate de realism în visare, bazată pe elemente concrete care m-au ghidat în munca mea, și opiniile pe care le emiteam au fost totdeauna bazate pe această credință în logica...

F.I.: *În logica firii?În logica existenței?*

P.B.: Da, în logica firii.

F.I.: *Sunteți arhitect de profesie. Arhitectura a fost studiul de bază, să zicem.*

P.B.: Studiul de bază și a rămas drept crez fundamental, dacă ar fi vorba de crez, de logică fundamentală...

F.I.: *De formație...*

P.B.: ...și formație, care mi-a ghidat și aspirațiile pe care le-am avut.

F.I.: *Sunteți născut la Sinaia, dintr-o familie de...?*

P.B. Dintr-o familia de constructori de clădiri.

F.I.: *Adică din tată în fiu.*

P.B.: Nu. Propriu-zis, tata a declanșat asta. El e născut la Botoșani, dar părinții lui veniseră în o mie opt sute șaizeci și ceva din Polonia, în urma uneia din împărțiri, sub protecție franțuzească. Bunica mea s-a stabilit la Botoșani. Acolo s-au născut cei doi frați: tata și unchiul meu care era preot catolic.

F.I.: *Dumneavoastră sunteți catolic?*

P.B.: Și eu sunt. Romano-catolic. Unchiul meu a plecat în America înainte de primul războiul mondial.

F.I.: *Deci ați avut un unchi în America, ca în piesele de teatru. V-a lăsat ceva unchiul din America?*

P.B.: Mi-a lăsat o bună amintire. Era cam contra tatălui meu, pentru că s-a căsătorit ortodox.

F.I.: *Mama fiind ortodoxă?*

P.B.: Da. Giurgiuveancă, dintr-o familie de sârbi. Tata s-a stabilit la Sinaia în preajma războiului din 1914. El a făcut războiul, ca voluntar în armata română pentru că nu avea încă cetățenie. Pe urmă a revenit la Sinaia și a rămas acolo ca unul dintre stâlpii orașului. A construi foarte multe case.

F.I.: *Sunt în picioare?*

P.B.: Da, cam tot ceea ce este mai important în afară de Casino și Hotelul Palace. A avut clientela prosperă a anilor prosperi. Până în '35, '37, așa. A fost un muncitor neobosit, a alergat tot pe dealuri și pe văi ca să construiască. Și-a iubit meseria. În Sinaia s-au construit case ale burgheziei bogate și luminate. Rădulescu-Pogoneanu, Brănișteanu, Tabacovici care era președintele CAM-ului și al Căilor Ferate, inginerul Bușilă. Întotdeauna între tata și clienții cei mai răsăriți se lega o prietenie. Jucau table...

F.I.: *Cum era atmosfera în familie? Era o familie severă?*

P.B.: O mamă foarte devotată și caldă și un tată foarte muncitor, foarte modest, cu frica lui Dumnezeu, cu grija copiilor, să ne crească mari. Muncea foarte mult ca să scoată bani. Eram trei frați. Fratele mijlociu, cu șase ani mai mare ca mine, s-a prăpădit, era inginer constructor, și fratele cel mare care trăiește este arhitect și lui i-am urmat eu în meserie. Țin minte că frații mei, care erau dați la liceu în București, la Sfântu Andrei și Sfântu Iosif, când veneau acasă o luau pe mama pe sus și o plimbau prin toată casa, iar ea se amuza grozav. Și apoi ședințe de râs care se petreceau de Bobotează... De Bobotează venea popa catolic care era o figură, un ceh, Benedict Wolner îl chema. Fratele lui, Domnul Carol, era asistentul lui, un fel de țârcovnic, îi ducea tămâia,candela... În fine, de Bobotează era

invitatul nostru la masă. Domnul Carol pleca și rămânea numai preotul...Și țin minte o maioneză făcută de mama. Popa avea o barbă mare și și-a mânjit-o cu maioneză. Ce am putut să râdem cu toții. Aveam în sufragerie o perdea după care ne duceam rând pe rând să ne ștergem lacrimile de râs...

F.I.: *Că nu se cădea...*

P.B.: Săracul, era așa de treabă.

F.I.: *În casă se păstrau riturile ortodoxe sau catolice?*

P.B.: Pentru copii, pentru că pe toți ne-a făcut catolici, se păstrau cele catolice. Dar Paștele era ortodox, îl făceam și pe cel catolic, dar cel ortodox era cu cozonac și ouă roșii.

F.I.: *Școală serioasă?*

P.B.: Școală serioasă. Un liceu bun, profesori buni. Am avut profesor pe Anton Dumitriu, filosoful. Preda matematici. Primele clase le-am făcut cu el. Am multe amintiri, așa când mai mă văd cu colegii, puțini care ne mai întâlnim... Conule Dumitrache,îi spuneam. Venea și la Sinaia. A fost arestat pentru că era liberal. Aveam un coleg care stătea lângă Biserica Antim și mi-a povestit că Dumitriu a stat ascuns în turnul Bisericii Antim un timp destul de îndelungat.

F.I.: *Ați fost strălucit în facultate?*

P.B.: Am fost...lucitor. Mi-am terminat diploma cu niște dificultăți. Printre primele dificultăți ale regimului le-am simțit atunci, un prim asalt comunist către cucerirea studenților. Eu eram șeful anului și formasem un comitet studențesc, cu alegeri, cu tot dichisul. Erau însă niște animatori ai mișcării comuniste, care, destul de confuz, căutau să convingă studenții mai buni să se alăture mișcării comuniste.

F.I.: *Aveați o coloratură politică în acel moment, în grupul studențesc?*

P.B.: În comitetul ăsta, bineînțeles că s-au afirmat mai mulți studenți. Am mers pe credințele noastre foarte normale, dar am început să simțim presiunea.

F.I.: *Cum au arătat dificultățile de la diplomă?*

P.B.: Eu îmi alesesem ca diplomă un sediu al Uniunii Arhitecților, pe Calea Victoriei la intersecție cu General Manu. Aproape de Casa Disescu. Acolo am avut amplasamentul fixat. Am studiat un proiect pentru Uniunea Arhitecților care nu era încă definită ca Uniune. Era imediat după înființarea ei în locul Societății Arhitecților. Am făcut un proiect care presimțea într-un fel arhitectura modernă, arhitectura epocii, care, în fine, începea să fie cunoscută și la noi din publicații. Am făcut un proiect care era într-o structură „cosmopolită", deci am fost acuzat de cosmopolitism. Faptul că am pus două lifturi în loc de unul însemna că era vorba de un lux...

F.I.: *Câte etaje avea?*

P.B.: Avea nouă etaje. Era un cub, un cub în care băgam toate funcțiunile. Făcusem un program pe care îl alesesem eu, îl compusesem eu și care a dus la o structură foarte modernă și expresivă. Am făcut diploma și în momentul în care a fost judecată, am fost atacat pentru cosmopolitism.

F.I.: *Și v-au denotat?*

P.B.: Mi-au dat în loc de „foarte bine", „foarte bine, vezi școlaritatea". Datorită calităților din timpul facultății. Și acesta a venit din partea unor colegi care atunci s-au demascat. Anton Moisescu era liderul.

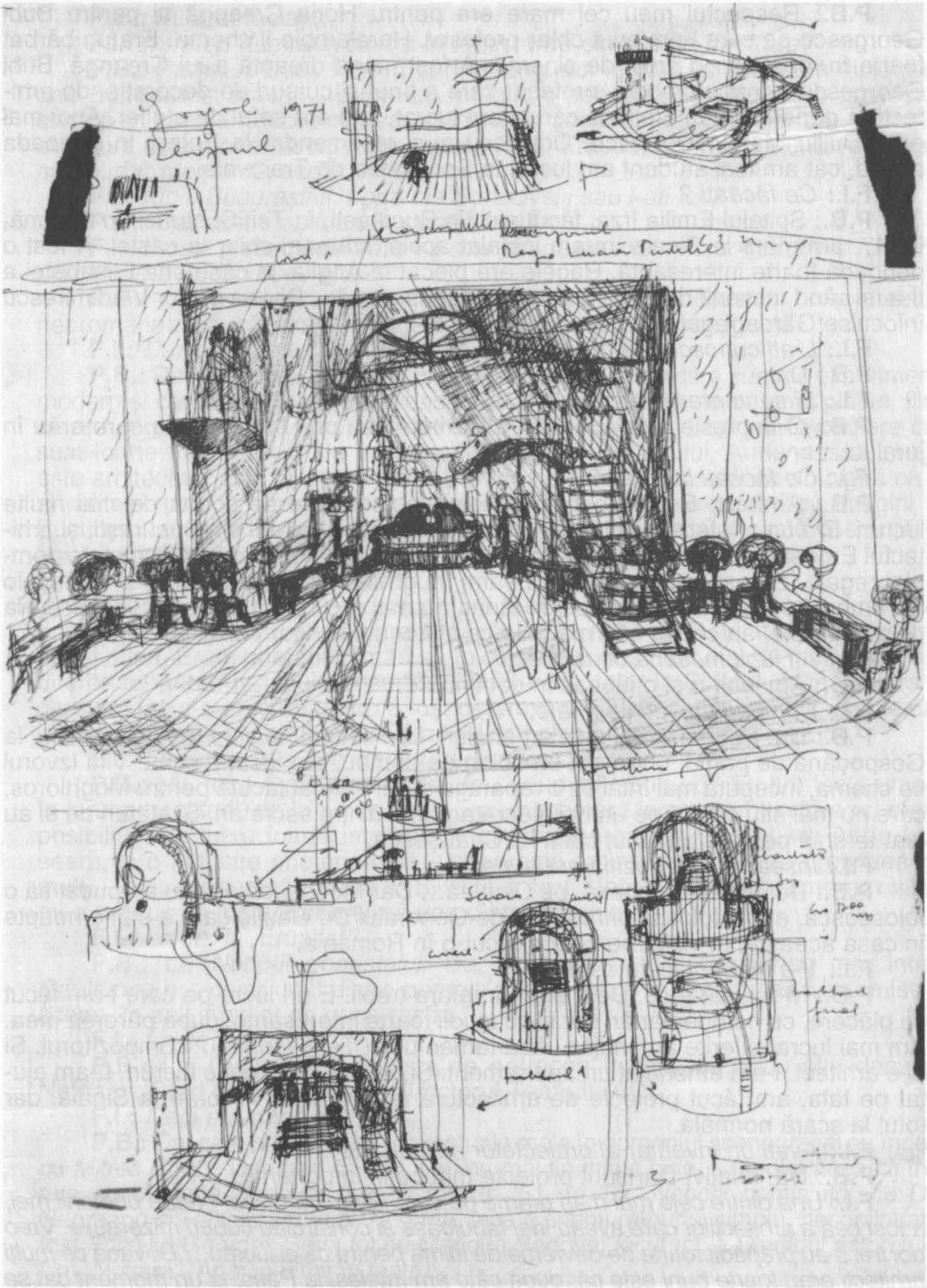
F.I.: *Și ce s-a ales de el?*

P.B.: Nici nu știu...

F.I.: *A apucat să facă construcții necosmopolite? Adică blocuri frumoase, cu balconașe...*

P.B.: Da, cam așa începuse să facă.

F.I.: *Cine a fost mentorul dumneavoastra în facultate?*



Schiță decor *Revizorul* de Gogol în regia lui Lucian Pintilie, 1971.

P.B.: Respectul meu cel mare era pentru Horia Creangă și pentru Bubi Georgescu pe care l-am avut chiar profesor. Haralambie îl chema. Era un bărbat foarte frumos, ca un artist de cinema. A fost mâna dreaptă a lui Creangă. Bubi Georgescu a fost un model, profesor care a ținut și cursuri de decorație, de arhitectură generală și în atelierul căruia am lucrat. Ioțu era șeful de atelier. Apoi mai erau Duiliu Marcu, Doicescu. Doicescu m-a recomandat la Peleș. În perioada aceea, cât am fost student am lucrat la Societatea de Tramvaie.

F.I.: *Ce făceați ?*

P.B.: Spitalul Emilia Irza, făcut aici, în București, în Tei. Și atunci, în toamnă, în '47, am mers la Sinaia, m-am instalat acolo, stăteam chiar la castel. A fost o perioadă foarte interesantă. Regele era plecat în Anglia, la căsătoria Elisabetei a II-a, și când au venit deja era o atmosferă tensionată... Divizia Tudor Vladimirescu înlocuise Garda regală.

F.I.: *L-ați cunoscut pe rege?*

P.B : Da.

F.I.: *Și ce impresie v-a făcut?*

P.B.: O impresie respectabilă. Adică impunea prin toate datele care erau în jurul lui...

F.I.: *Ce făceați la Peleș?*

P.B.: Arhitect. Era un serviciu de arhitectură care se ocupa de mai multe lucruri. Era un arhitect în București care se ocupa de palatul din București, și arhitectul Ernest care se ocupa de Sinaia, Săvârșin și câteva locuri din astea ale domniei regale. Ernest era un arhitect neamț, hughenot, cum spunea el, și era acolo din timpul lui Carol I. A fost adus de tânăr, nu mai știu cum a ajuns... Și fiindcă era deja în vârstă, au căutat să-i mai dea ca ajutor și un viitor titular.

F.I.: *Ați iubit meseria de arhitect?*

P.B.: Am iubit-o și o iubesc în continuare.

F.I.: *Dar clădiri aveți semnate.*

P.B.: Da. Puține... Mai ales amenajări. La Predeal, înainte de Ceaușescu, la Gospodăria de partid, unde era un coleg de-al meu, am făcut o casă. Vila Izvorul se chema, începută mai întâi ca o reparație și care a fost făcută pentru Moghioroș, care nu mai știu ce era pe atunci, secretar, unul dintre secretari. Și alături de el au luat terenul pe care au făcut casa lui Ceaușescu.

F.I.: *Înseamnă că poziția era superbă.*

P.B.: Da, foarte frumoasă, pe Cioplea... Dar Moghioroș nici nu a apucat să o folosească, a fost folosită prima dată de Generalul De Gaulle care a stat o noapte în casa aceasta, în vizita pe care a făcut-o în România.

F.I.: *V-a făcut plăcere asta?*

P.B.: M-a lăsat rece. Deja eram în afara trebii. E un lucru pe care l-am făcut cu plăcere, cu neîndemânări dar și cu studii foarte interesante, după părerea mea. Am mai lucrat diferite amenajări. Apartamentul lui Tedy Grigoriu, compozitorul. Și el e arhitect. I-am amenajat un apartament. Și, în fine, mai multe lucruri. L-am ajutat pe tata, am făcut proiecte de arhitectură pentru niște vilișoare la Sinaia, dar totul la scară normală.

F.I.: *Aveți un inventar al proiectelor nerealizate ?*

P.B.: Da, relativ. Dar sunt proiecte mai puțin importante...

F.I.: *Una dintre cele mai mari drame pe care le-am cunoscut printre prietenii mei, a fost cea a arhitecților care aveau idei fabuloase și construiau cuburi mizerabile. Vreo doi trei s-au prăpădit foarte de devreme de inimă pentru că ei lucrau... Dovadă că mulți arhitecți erau foarte buni este că, după câte am înțeles, la Paris, la un moment dat se făcuse un grup foarte mare, vreo sută de arhitecți români care se unificaseră.*

P.B.: Sunt apreciați...

F.I.: *Intrarea dumneavoastră în teatru vine din acestă frustrare?*

P.B.: Parțial, parțial. Pentru că în momentul în care îmi dădeam diploma în anii '50, am fost atacat... Eu m-am refugiat o perioadă de timp într-o arhitectură clasică în care am făcut câteva proiecte de școală și apoi mi-am dat drumul în aventura asta modernă care era pasionanată. Era, este și întotdeauna va fi pasionantă, dar momentul acela era special.

F.I.: *Iubiți Bucureștiul, domnule Bortnovski sau l-ați iubit?*

P.B.: Da, sunt atașat de București.

F.I.: *Există niște clădiri care vă sunt dragi, de exemplu construcțiile lui Mincu sau Muzeul Enescu sau altele?*

P.B.: Aste sunt intrate în firesc, așa. Am detestat o arhitectură neoromânească, cât eram în școală, acum o privesc cu indulgență.

F.I.: *Dar clădirile lui Marcel Iancu vă plăceau.*

P.B.: Da, mi-au plăcut. Mi-au plăcut câteva dintre ele care sunt pe experimentul modern și care sunt destul de avansate. Dar Bucureștiul este un oraș plăcut, fiindcă are vegetație multă și o viață tihnită în multe cartiere. Sunt multe cartiere care sunt foarte frumoase, unde sunt case frumoase: Spătarului, Armenească, și apoi este arhitectura asta dintre cele două războaie care este destul de ambiguă ca stil și calitate, dar care are o coerență deosebită. A fost o expoziție cu imagini din București, acum vreo șase-șapte ani, și s-a văzut că există această coerență, un anumit tip de experiență care nu a fost făcut în alte orașe din Europa...

F.I.: *Cum ați ajuns la teatru?*

P.B.: La teatru, printr-o conjunctură, pur și simplu... Acea conjunctură a fost prietenia mea cu Liviu Ciulei care a fost coleg cu mine de facultate. El era mai mic decât mine. Eram prieteni în măsura în care ne cunoșteam mai de mult și am avut diferite tangențe în facultate sau în timpul vacanțelor la Sinaia...Însă cotitura pe care am făcut-o eu spre teatru a fost determinată pur și simplu de o simpatie care exista, dar și de o ofertă din partea lui Liviu că să lucrăm împreună...

F.I.: *La renovarea sălii de la Grădina Icoanei?*

P.B.: Nu, totul a părut ca un fel de..., cum să spun eu? Eu am făcut un ocol în jurul arhitecturii, de la arhitectură. Era un moment în care arhitectura nu oferea posibilități de lucru foarte interesante și propunerea făcută de Liviu într-o bună seară, la o întâlnire prietenească – el pornind ca un învățăcel, nu pretindea mai mult – era: scenografie de film. Și asta a fost...Într-o bună seară ne-am văzut, mi-a propus să lucrăm împreună una dintre primele...

F.I.: *La ce, la* „Erupția"?

P.B.: La *Nepoții gornistului.* Dar cred că a fost *Cauțiunea* mai întâi... *Cauțiunea* era chiar unul dintre primele spectacolele în care făcea Liviu mise en scène, în anii imediat de după război.

F.I.: *La ce teatru era?*

P.B.: La Teatrul Mic. Și asta se petrecea în timp ce... nu știu dacă era Neleanu. Cred că era Neleanu directorul Teatrului Mic.

F.I.: *Deci era după '50.*

P.B.: Da, cam prin '50. Deci, aventurile mele în domeniul scenografiei au început cu *Mitrea Cocor.* Dar cred că tot Liviu, nu mai țin minte bine, a mediat această întâlnire cu Marietta Sadova. Asta a fost în '51, în '52, *Nepoții gornistului*, cu Dinu Negreanu și *Răsare soarele.* Pe urmă, încă o aventură pur și simplu, necontinuată a fost *Frica* lui Georges Soria tot cu Marietta Sadova, făcut tot la Studioul actorului de film „Nottara". Apoi, o viață în teatru...

Florica ICHIM

Curriculum vitae

La 17 iulie 1922 s-a născut la Sinaia arhitectul și scenograful Paul Bortnovski. După terminarea studiilor la Institutul de Arhitectură din București (1949), este angajat, pentru câțiva ani, la serviciul „Târguri" al camerei de Comerț Exterior, apoi la Institutul „Proiect –București". Din 1951 este prezent ca scenograf pe genericul unor filme ale epocii, iar din 1956, începe o lungă și bogată activitate în teatru. Debutează cu decorurile pentru *Cauțiunea* de Hans Lucke (în colaborare cu Mircea Bodianu, Studioul actorului de film „C.I. Nottara", 1956). Timp de trei decenii va concepe decorurile unui mare număr de spectacole în regia lui Liviu Ciulei, Dinu Cernescu, Moni Ghelerter, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Crin Teodorescu ș.a., pe scene din București sau din alte orașe ale țării. La Teatrul Municipal, devenit „ Lucia Sturdza Bulandra", este pe afișul unor montări memorabile: *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash (1957), *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller (1959), *Copiii soarelui* de Maxim Gorki (1962), *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu (1962), *Cezar și Cleopatra* de George Bernard Shaw (1963), *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, *Inima mea e pe înălțimi* de Saroyan (1964), *Nu sunt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Moartea lui Danton* de Büchner (1966), *Livada de vișini* de Cehov (1967), *Comedie pe întuneric* de Peter Shaffer, *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu (1968), *Revizorul* de Gogol (1972). La Teatrul Național din București este scenograful unor spectacole ca: *Regele moare* de Eugen Ionescu (1965), *Cui îi e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee (1970), *Furtuna* de Ostrovski (1973), *Danton* de Camil Petrescu (1974), *Căsătoria* de Gogol (1976), *Generoasa fundație* de A. Vallejo (1978), *A treia țeapă* de Sorescu (1979), *Așteptându-l pe Godot* de Beckett, *Caligula* de Camus (1980). Alte creații importante: la Teatrul Regional din București – *Iașii-n carnaval* și *Millo director* de Vasile Alecsandri (1962), *Poveste de iarnă* de Shakespeare (1964); la Teatrul Național din Iași – *Aristocrații* de Pogodin (1959), *Vară și fum* de Tennessee Williams (1965), *Din jale se-ntrupează Electra* de O'Neill, *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri (1966); la Secția română a Teatrului de Stat din Oradea – *Poveste din Irkutsk de Arbuzov* (1961); la Teatrul Dramatic din Brașov – *Vizita bătrânei doamne* de Dûrrenmatt (1963), *Trei surori* de Cehov, *O scrisoare pierdută* de Caragiale (1977).

În cinematografie a colaborat la filmele: *Mitrea Cocor* (1952), *Nepoții gornistului* (1953), *Răsare soarele* (1954), *Erupția* (1957), *Poveste sentimentală*(1962), *De ce trag clopotele, Mitică?* (1982), *O vară de neuitat* (1993).

Lucrările sale scenografice au fost prezentate parțial la expozițiile de la București, la Quadrienala de la Praga (începând din 1971) sau la Trienala de la Novisad (1978).

Între anii 1968–1973 a fost profesor la Secția de scenografie și șef de catedră la Secția de design din Institutul de Arte Plastice „N Grigorescu" din București.

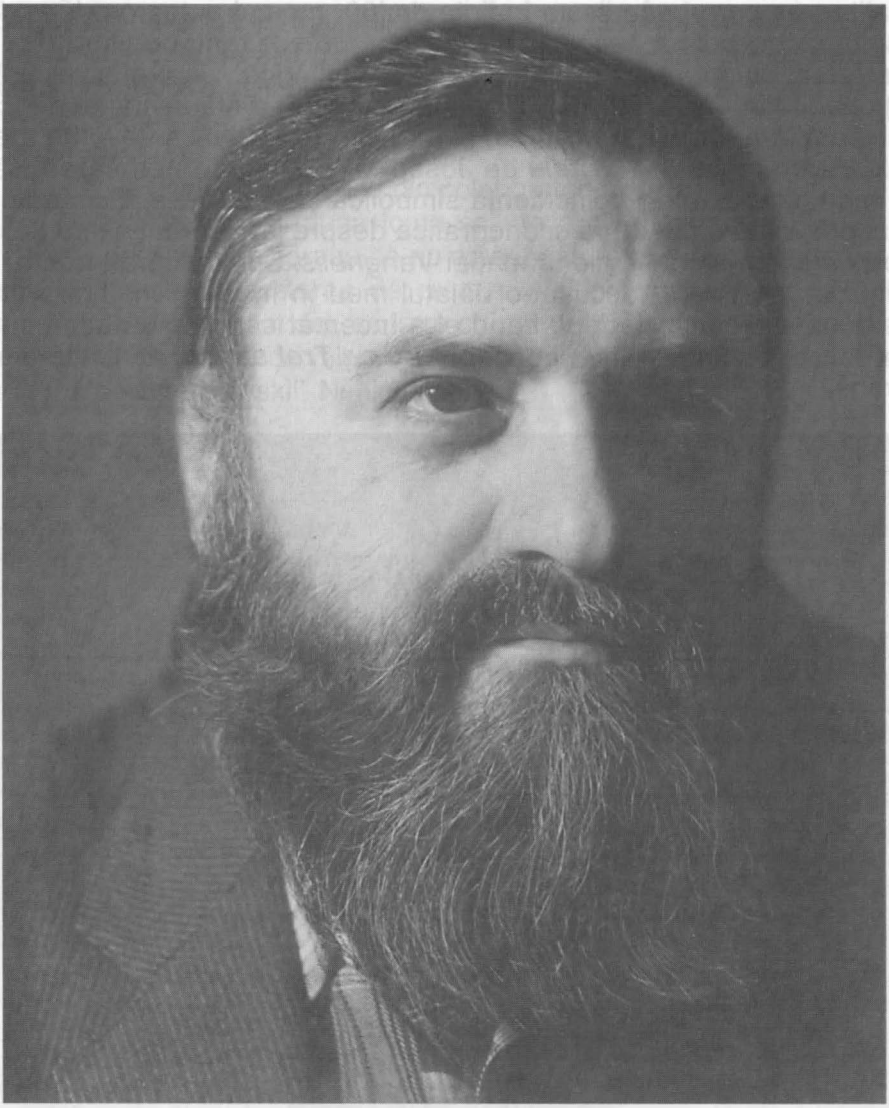
Paul Bortnovski s-a manifestat prodigios în câteva domenii conexe: arhitectură cu diverse destinații și profiluri, design, artă monumental-ambientală. „Proiecte și false proiecte", „Monumente efemere", „Trasee inițiatice" sunt trei cicluri de studii gândite în anii '80, la confluența scenografiei, arhitecturii și peisagisticii. Un loc aparte îl ocupă proiectele sale de arhitectură teatrală pentru Teatrul Național din Craiova (1952), Teatrul Național din București (în colaborare ce Stan Bortnovski și Liviu Ciulei, 1961), Teatrul „Bulandra", sala de la Grădina Icoanei (1963, 1966, 1991), centrul teatral al Capitalei (1968), teatrul de la Palatul Cotroceni ("12 variațiuni baroce pentru o scenă variabilă", 1983–1987), Opera din Tokio(1988), amenajarea urbană a Teatrului „Odeon" (1990), Teatrul „Luceafărul" din Chișinău (1992), „Studio 2000" de la Slobozia (1995).

În 1974 a fost ales vicepreședinte al comisiei de arhitectură din OISTAT, iar în anii 1995–2000 a fost președintele Centrului român al aceleiași organizații.

Pentru activitatea sa a fost premiat de Uniunea artiștilor plastici (1975), Uniunea Teatrală din România (1993), Ministerul Culturii (2002). I s-a decernat Ordinul Național „Pentru Merit" în grad de Mare Ofițer (2000).

ION CAZABAN

Romulus FENEȘ:



„Ninge alb, ninge tot mai rar..."

Delia VOICU: *După capodopera lui Gheorghe Harag,* ***Livada de vișini****, al cărei scenograf ați fost, numele dumneavoastră s-a auzit tot mai rar. Din ce cauză?*

Romulus FENEȘ: Nu mi-am mai găsit regizorul. De-atunci, îl caut pe Harag...

D.V.: *Au urmat, totuși, câteva spectacole.*

R.F.: Nici unul dintre ele nu s-a bucurat de o soartă prea bună. ***Merlin sau țara pustie*** de Tankred Dorst, montat de Cătălina Buzoianu – o artistă de

clasă înaltă, pe care o consider una dintre cele mai importante reprezentante ale școlii românești de regie –, și-a avut premiera după Revoluție. Simbolul antitotalitar, pe care-l gândisem înainte de '89, nu mai putea produce, firește, același impact. Apoi am lucrat ***Năluca***, după un scenariu de film al lui Fănuș Neagu. A fost ultima realizare artistică a lui Dan Micu... A urmat o colaborare cu Naționalul din Târgu Mureș, unde am revenit datorită invitației directorului Secției maghiare, dr. Béres András, și a regizorului Kovács Levente, pentru o piesă foarte frumoasă, ***Actrițele*** de Josep M. Benet i Jornet, care însă avea să mă marcheze printr-o coincidență simbolică și dureroasă. Scena finală, în care am dezvoltat o metaforă scenografică despre jertfa creației, se desfășura pe acordurile tumultuoase ale formației *Vanghelis*. Sunt tulburat, pentru că era chiar muzica pe care a ascultat-o băiatul meu în mașină, înainte să moară. Accidentul s-a produs, de fapt, când el a încercat să întoarcă acea casetă... Mă gândesc, de multă vreme, la o montare cu ***Trei surori***, dedicată memoriei lui Harag.

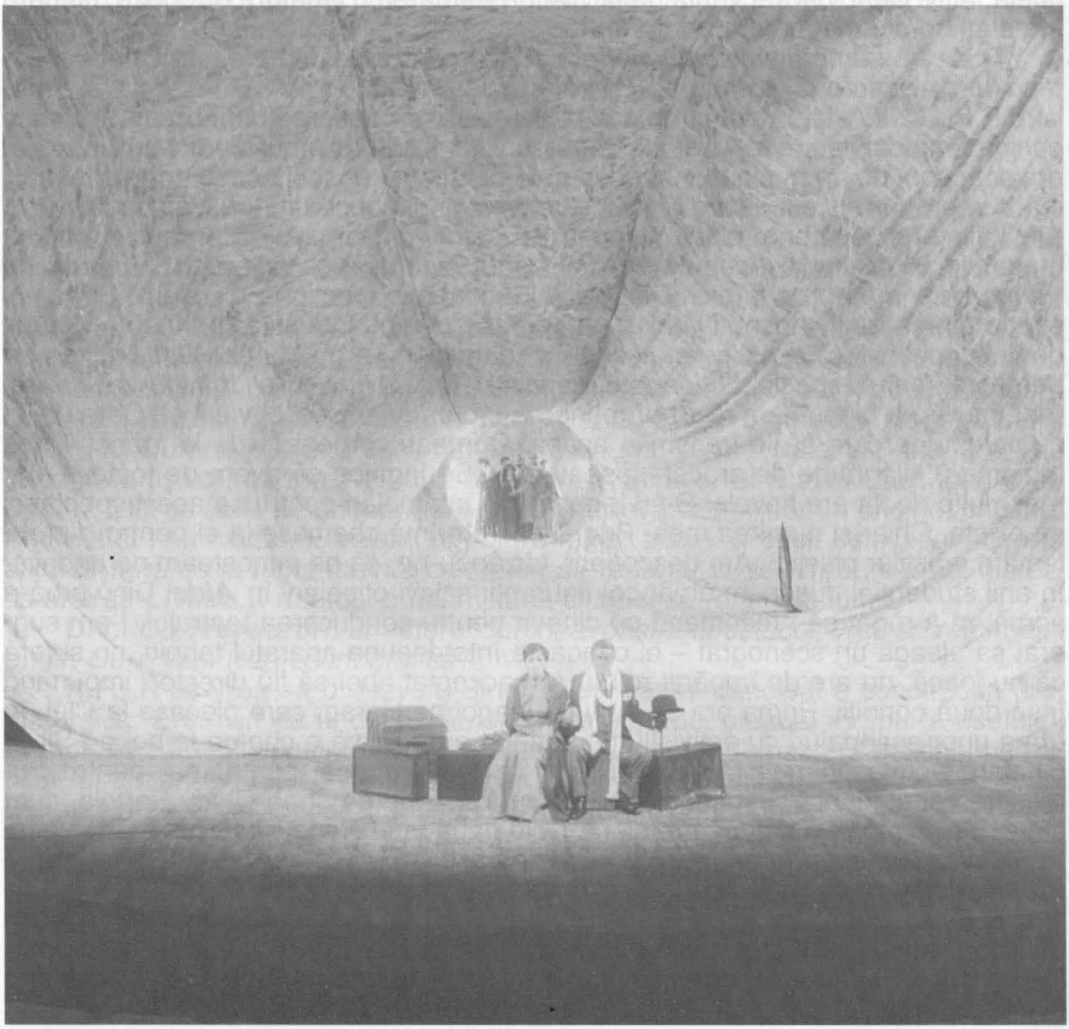
În prim plan, Silvia GHELAN

D.V.: *Cum v-a rămas în amintire?*

R.F.: Imaginea e răscolitoare. Când Harag se sfârșea, într-un colț al scenei, când descreștea și devenea tot mai palid, spectacolul se înălța; vorbele lui, din ce în ce mai puține, rezonau în altă dimensiune, pentru că izvorau din suferința cea mai adâncă. Poate doar cu ultimele picături de viață poți da din tine atât de mult. S-a stins în ziua în care s-a născut Cehov.

D.V.: *Care-i era forma de lucru?*

R.F.: Libertatea totală. Nu-și făcea din colaboratori niște supuși. Știa să preia de la fiecare ce era mai bun. Aduna toate scânteile care, pe scenă, deveneau incendiu. Dădea indicații care păreau să nu aibă legătură cu nimic. Scopul lor era să provoace, să declanșeze starea de creație. Aici era marea lui artă. Silviei Ghelan i-a cerut, la un moment dat, să intre cu patruzeci de minute mai devreme și, apoi, să iasă cu patruzeci de minute mai repede! Iar mie nu mi-a spus decât atât: „Scapă-mă de Stanislavski!" Nimic altceva.



D.V.: *Ați găsit destul de târziu soluția scenografică. Ce v-a inspirat-o?*

R.F.: Ea n-a apărut dintr-o dată. S-a născut din frământările firești, prin care trece orice artist. Urmând linia care-mi fusese indicată, eram preocupat să ies din tradiția care se instaurase în legătură cu Cehov, și-anume tot ceea ce evoca formal atmosfera rusească – interioare, mobile, samovare. Mi-am amintit o secvență pe care o văzusem la Slatina, la o mănăstire: plimbarea, pe o alee de un kilometru, cred, a două călugărițe. Mergeau încet, se pierdeau, undeva, apoi reveneau. Două pete de culoare care evoluau. Am luat un afiș, l-am rulat în formă de trunchi de con și m-am dus să i-l arăt. Avea un mod extraordinar de a se entuziasma! Adâncimea de 27 de metri a culoarului le permitea actorilor să se miște în voie. Lui Harag nu-i plăcea ca ei să se-mpiedice de obiecte. Apoi, m-am retras din teatru și am făcut macheta. Am marcat scurgerea timpului prin răsăritul și apusul soarelui. În *contre-jour*, a apărut șareta, ca un element suprarealist. Ideile au năvălit, pur și simplu, pornind de la acel culoar psihologic despre care s-a scris că ar fi „tunelul timpului". Un spațiu aproape alb, vegetal, care-n final se prăbușește sub lovitura de topor a lui *Lopahin*. Un spațiu viu, menit să moară. Aceasta a fost cheia. Între Cehov și secvența de la Slatina reapărea o legătură ortodoxă, pe care am simțit-o și am marcat-o în montare...

D.V.: *În vremea când „s-a înălțat", cum ați spus mai înainte, acel mare spectacol, erați directorul teatrului. Ați repetat experiența?*

R.F.: Nu. Astăzi mi-ar fi imposibil. Nici atunci nu era simplu, dar aveam o echipă formidabilă, de la artiști până la tehnicieni. Mecanismul din finalul ***Livezii...*** era conceput de un muncitor, un adevărat talent ingineresc. Făcuse armata la marină. A reprodus sistemul care făcea ca velele, când începea furtuna, să cadă brusc. Am înființat o țesătorie, chiar Valentin Silvestru a inaugurat-o, în care se lucrau materiale cu texturi concepute special pentru scenă – ca cele de la ***Livada cu vișini***, care s-au produs aici. Dispozitivul economic funcționa excelent. Și vă voi spune din ce motiv: tocmai venise un nou secretar cu industria (printre ei, erau și oamni deosebiți, ca și cel care a construit teatrul din Târgu Mureș). Soția lui era un personaj foarte special. Îi căutau serviciu. Am invitat-o la ***Intrigă și iubire***. Bineînțeles, a plâns.I-am făcut propunerea s-o angajăm. Visul vieții ei! Cerea bilet cu sarcini pe care să le transmită acasă. Curgeau comenzile de la fabrici. Dacă vroiam 20 kilograme de aracet, soseau 200. Se îngrijea să avem de toate. Chiar mai multe decât era nevoie! S-au legat multe întâmplări pentru ca acest spectacol să existe. Chiar și numirea mea. Primul secretar mă chemase la el pentru o problemă a artiștilor plastici. Am descoperit, văzându-ne, că ne cunoșteam de undeva. În anii studenției, fusesem amândoi figuranți: sclavi etiopieni în ***Aida***! Din vorbă-n vorbă, m-a rugat să-i recomand pe cineva pentru conducerea teatrului. I-am sugerat să aleagă un scenograf – el cunoaște întotdeauna aparatul tehnic, nu suferă că nu joacă, nu are de împărțit roluri. Am acceptat apoi să fiu director, impunând însă două condiții. Prima era să-l aducă înapoi pe Harag, care plecase la Cluj, în urma unor scandaluri cu activiștii mărunți, iar a doua, să o cheme la noi pe Silvia Ghelan. Actrița tinereții mele. Mergeam la teatru numai pentru ea, pentru frumusețea și eleganța ei spirituală. N-am să le uit, pe ea și pe Clody Bertola, cum stăteau aici împreună, după premieră. Cele două mari *Ranevskaia*, una lângă alta.

D.V.: *Sunteți autorul unor decoruri copleșitoare și complicate. Cât de greu e drumul de la machetă la scenă și cum vă situați față de regizor?*

R.F.: Nu suport relația de subordonare. Regizorul nu e un feudal de care trebuie să ascult. Artistul plastic nu recunoaște decât o singură autoritate: Dumnezeu. Ceea ce fac eu se numește – și sintagma îmi aparține – „scenariu plastico-dramatic". De la el pornește spectacolul vizual.

D.V.: ***Livada de vișini*** *nu a plecat de la scenografie, chiar dacă ponderea ei a fost, până la urmă, atât de însemnată.*

R.F.: Totuși, am mers separat. Planurile s-au întâlnit abia după ce ideile fiecăruia s-au articulat bine, în independență totală. E un mister pe care n-am cum să-l explic. Cât despre drumul de la machetă la scenă, e lung și anevoios. Nu mai pun piciorul să lucrez în atelierele instituțiilor de stat. S-au pierdut meseriașii. Ar trebui înființate colegiile de arte și profesii teatrale. Într-un asemenea loc și-a făcut ucenicia și Brâncuși. Dar nu sunt șanse să demareze ceva. Sistemul de învățământ universitar e deficitar și absurd. Sunt revoltat de normele aberante care s-au impus. Am scăpat de jugul comunist și ne-am înhămat la altul. De-ar veni acum Ciulei, Pintilie sau Penciulescu, n-ar putea fi decât asistenți, pentru că le trebuie doctoratul! Un doctorat în arte sună strident. Doctor Leonardo da Vinci! Sau doctor Mihai Eminescu! Profesorii mei nu aveau nevoie de așa ceva și erau mari artiști, mari personalități: Baba, Ciucurencu, Brătășanu, Schileru. Ciulei ne ținea prelegeri despre relația regie–scenografie. Când vorbea, avea emoții, se bâlbâia ca un copil, dar ceea ce spunea era magistral... Primul meu dascăl a fost preotul Gheorghe Coman, tatăl poetei Ana Blandiana. El mi-a construit în suflet prima biserică. O biserică mică, de lemn. Și un clopot care bate lângă inimă... Pe orga catedralei din Sighișoara, în cetate, scrie: „*Tot ce s-a creat, s-a creat cu gândul la Dumnezeu*"... Vă voi spune o poveste. E legată de pierderea pe care am suferit-o o dată cu plecarea sașilor. Le cunosc bine satele. Știau că-și vor părăsi foarte curând casele și, totuși, reparau gardurile, unii zugrăveau. Nu știau cine va locui mai departe, dar educația, structura lor nu-i lăsa să distrugă nimic. Casele au rămas întregi. Visez de multe ori ca în ele să vină artiști, scriitori, să facă din aceste sate reședințe de creație. Să vă spun povestea: în fiecare duminică, un bătrân de 94 de ani, bolnav de cancer, mergea să cânte la orgă. Familia lui emigrase deja în Germania. Nu-l mai puteau aștepta, iar scos din mediu, ar fi murit pe drum. Nu mai avea cine să vină să-l asculte. În biserica goală, el îi cânta lui Dumnezeu. Vibrațiile sunetelor aveau o legătură cu funcțiile celulare, așa susțineau unii medici. În același timp, credința îl ținea în viață. Într-un vis al lui, poate, de la o singură claviatură răsunau toate orgile din Transilvania. Toate orgile din Transilvania îi cântau lui Dumnezeu. Și-atunci, bătrânul s-a rugat să mai trăiască încă puțin, să le cânte artiștilor, ca toată creația noastră să dăinuie. Și a ales *Passacaglia* de Bach... Știți ce scrie pe un mormânt celebru? Ceva valabil pentru oricine, oricând. Am fost și l-am văzut. E valabil și pentru mine, acum: „*Fericit este acela care a știut să renunțe la lume înainte ca lumea să renunțe la el!*" Vreau să mai lucrez, să arăt că ***Livada...*** n-a fost o întâmplare. Și apoi să renunț la lume.

D.V.: *Cu* ***Trei surori****, următorul dumneavoastră spectacol, vreți să reînnodați un fir. Care va fi teza scenografică?*

R.F.: N-aș vrea să o dezvolt. Bineînțeles, liantul principal e construcția dramaturgică. Eroii vin de undeva, rămân o vreme, apoi pleacă. Timpul e esențial. Personajele trăiesc dinainte de a fi create de autori. Le dă naștere destinul oamenilor, al țărilor. Ca toți scriitorii de geniu, Cehov a reinventat ceva ce exista deja. Distanțele mari dintre localități își aveau ecoul în singurătatea eroilor. Peste tot, plutea acea iarnă rusească, ce i-a învins pe cei mai năprasnici cuceritori.

D.V.: *Care vor fi primele imagini din* ***Trei surori****?*

R.F.: Decorul ***Livezii de vișini*** s-a prăbușit. Începe să ningă. Ninsoarea se întețește. Actorii dispar sub zăpadă. Dispare și *Firs*. Ninge alb, ninge tot mai rar...

Delia VOICU

Curriculum vitae

Scenograful Romulus Feneș (care, o vreme, a semnat: Peneș) s-a născut la Oradea, la 8 iulie 1937. A absolvit cursurile de specialitate la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București (1964). Se impune repede prin decorurile realizate, în anii '60–'80, pentru o lungă serie de spectacole, regizate – în deosebi la Tg. Mureș de György Harag, Nicolae Scarlat, Radu Penciulescu, Dan Alexandrescu, Kincses Elemer. Dintre numeroasele sale scenografii, trebuie menționate inițial la Oradea: *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (1963), *Vedere de pe pod* de A. Miller (1965) – apoi la Tg. Mureș: *Electra* de Sofocle, *Mătrăguna* de Machiavelli (1967), *Dansul sergentului Musgrave* de J. Arden (1969), *Molière* de M. Bulgakov, *Cvadratura cercului* de V. Kataev (1973), *Procesul rebelilor de pe „Caine"* de H. Wonk, *Premiera* de J. Cromwell, *Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu, *Tartuffe* de Molière (1974), *Tragedia omului* de I. Madách, *Patima roșie* de M. Sorbul (1975), *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* de B. Brecht (1976), *Noaptea cabotinilor* de R. Guga (1977), *Omul care aduce ploaia* de R. Nash (1978), *Cum vă place* de Shakespeare (1979), *Ciocârlia* de J. Anouilh (1980), *O stea pe rug* de S. Andras (1982), *Intrigă și iubire* de Schiller, *Livada de vișini* de Cehov (1985). La Teatrul Bulandra din capitală, colaborează cu regizoarea Cătălina Buzoianu la spectacolul *Merlin sau țara pustie* de T. Dorst (1991). În 1985, primește Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru creație scenografică. Participă la toate expozițiile bucureștene de scenografie (1964–1992), la Quadrienala de la Praga (1983, 1987, 1991), la expoziția de scenografie de la Orlando–Florida, SUA (1984). Este preocupat de ideea unui teatru în aer liber al filialei Uniunii Artiștilor Plastici din Tg. Mureș. *Teatrul de sub cer* urma să fie deschis într-o veche clădire de la începutul secolului XVIII. Preconizează organizarea unor spații de joc în incinta Cetății din Tg. Mureș, proiectează spectacole „aeriene", cu „obiecte zburătoare" (zmee, delta-planuri). Pentru deschiderea *Teatrului de sub cer*, dramaturgul Romulus Guga pregătea un text despre ultima vrăjitoare arsă pe rug în Europa, chiar la Tg. Mureș. Toate aceste poiecte au rămas, însă, neîmplinite. Prin anii '80, Romulus Feneș a fost, o scurtă perioadă, directorului Teatrului Național din Tg. Mureș.

ION CAZABAN

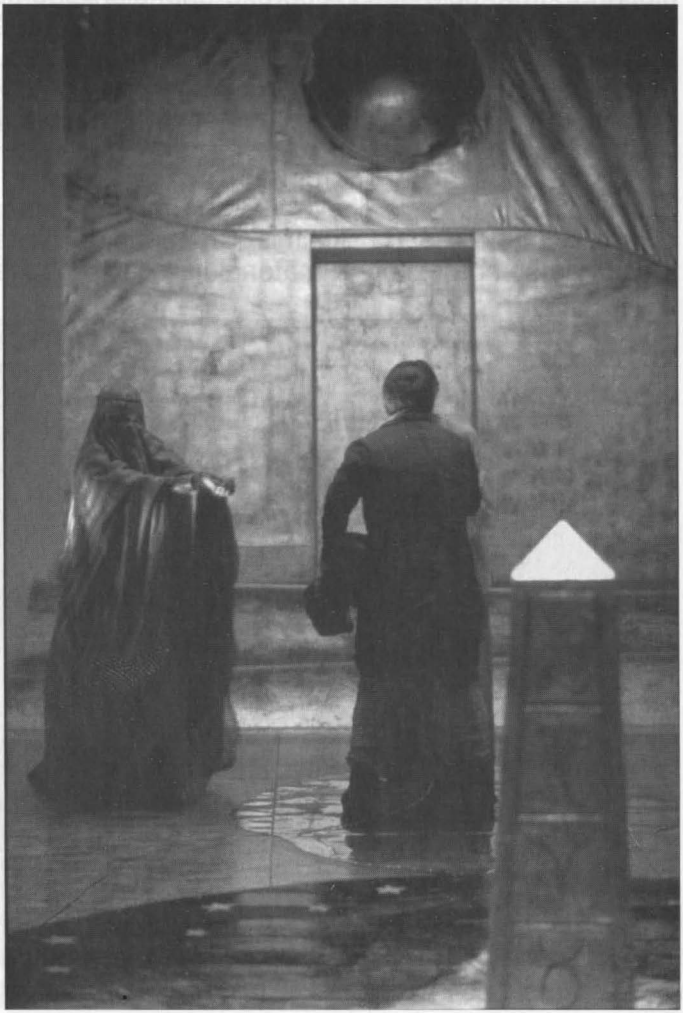
Imagini din spectacolul *Livada de vișini* de Cehov.
Regia György Harag – Teatrul Național Târgu Mureș.

Dorana COȘOVEANU

ALCHIMISTUL și scenografia lui „de aur"

Este greu de strâns în corsetul temporal al unui spectacol istoria periplului, în necunoscut, a păstorului andaluz plecat în căutarea aventurii, a misterului piramidelor și a mirajului aurului, a „Legendei sale Personale", așa cum este descrisă de Paul Coelho, în cele 220 de pagini ale cărții sale, intitulată *Alchimistul*.

Este și mai greu să păstrezi aura succesului acestei minunate povești fantastico-filosofice, tradusă în 48 de țări și care, după anul apariției (1988) a suscitat analize și comentarii critice viforoase, în mediile intelectuale ale mapamondului. Dar poate și mai dificil este să reușești să sugerezi, în spațiul atât de limitat al unei scene, splendoarea călătoriei-miracol a celui care lasă în urmă pământul negru al Andaluziei, în dorința de a atinge misterul deșertului și grandoarea faraonică, în speranța aflării mirificului secret al alchimistului.



„Cu cât te apropii de visul tău, cu atât Legenda Personală devine adevăratul rost al vieții", gândește tânărul păstor în timpul călătoriei sale, nu lipsită de peripeții, pe care reușește să le depășească, acceptând, în final, că toate izbânzile sau insuccesele sale se află sub semnul de fatalitate al lui *mektub* (așa a fost scris!).

Nu știu dacă spectatorul care nu cunoaște pe de-a-ntregul povestea acestei călătorii, încărcată de evenimente, de relații interumane revelatoare, introspecții și concluzii filosofice reușește să înțeleagă pe deplin nuanțele textului, mesajul transmis de autor. Dar acest lucru aparține riscului asumat de cel care a dorit realizarea spectacolului – cu strălucirile și scăderile lui – pe care nu le comentez.

Sunt sigură însă – dincolo de valențele interpretative remarcabile ale actorilor – că reușita spectacolului

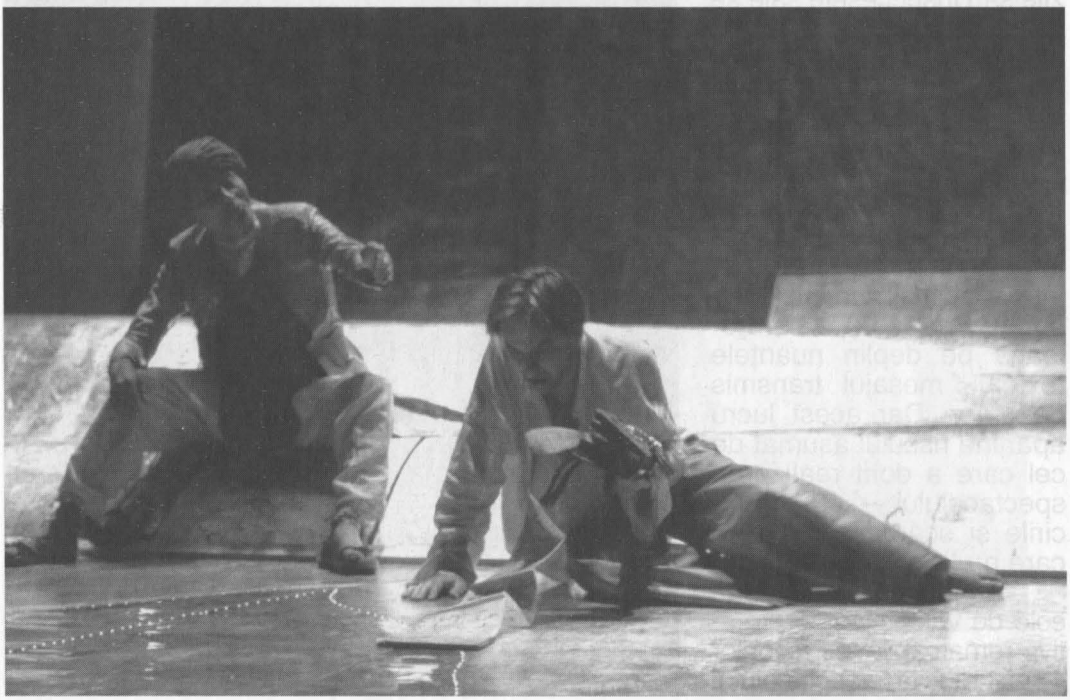
este datorată, în mare parte, modului în care a fost rezolvată zona esteticului de către Dragoș Buhagiar (scenografia).

Devenit el însuși un fel de „creator de vise", un picto-poet, încearcă să schimbe starea spectatorului, convocându-l în calitate de posibil „coautor" al unui spațiu magic, în care îi oferă oaza sa de visare diurnă. Acest lucru este înlesnit de plasarea publicului la nivelul platformei pe care evoluează eroii piesei, în imediata apropiere a acestuia, captându-l astfel ca posibil „partener" în dinamica jocului.

Dragoș Buhagiar creează un spațiu deschis și închis totodată, în care actorii se mișcă cu ușurință, potrivit dezvăluirii narațiunii. În convergența planurilor și în implicarea spațială dintre realitate și iluzie, el caută o echivalență în a cărei formulă poți afla, sintetizat, spațiul mental și spațiul sensibil al unei lumi de legendă.

Arealul scenic, flancat de cele două repere – o construcție masivă, faraonică, pe de o parte și plastifierea spațiului deșertic, printr-o fericită mimare perspectivală, pe de altă parte – realizează idealul coincidenței extremelor, a contemplației simultane aproape–departe. Emergența imaginarului simbolic se află apoi în plasarea, între cele două repere, a unui planiglob-tipsie, a cărui mișcare de rotire circulară adună sau respinge pe cei care cutează să-i calce teritoriile. Astfel, centrul pictural scenic al planiglobului vorbește seducător de călătoria-pelerinaj a eroului, seducător în evoluția sa subînțeleasă de pelerin al spiritului.

Dragoș Buhagiar alegorizează pe vanitatea lucrurilor prin elementele de decor fastuoase și, mai cu seamă, prin prezența dominantă și dominatoare a aurului. Emanația de energie luminoasă pe care o dă pelicula strălucitoare a acestuia, extinsă de la paviment la pereți, în semnele criptografice, la costumația și chiar palmele și părul alchimistului nu fac decât să repună în circulație, sporind, efectul de somptuozitate a materialului, dar și obsesia prezenței lui.



Jocul asociativ al acestui univers aparte are un tonus pictografic de o remarcabilă intensitate în care intervin rezolvări scenografice insolite, pline de grație și de culoare (scrânciobul păsărilor albastre, vitrina vânzătorului de cristale, cortul conducătorului de caravană).

Surprinzând spiritul „ascuns al lucrurilor", Buhagiar reușește să facă din spectacol un miracol de iluzie, să creeze *paradisuri artificiale* în sensul în care îl propunea Baudelaire.

În felul acesta, scenografia semnată de el nu caută și nu încearcă să însemne numai decor, ci precipitare a misterului, locuire a lui.

Metafora vizuală a acestui demers scenografic, poate prea „de aur", este servită, printr-o continuitate perfectă de rafinamentul, subtilitatea și fermitatea stilistică cu care știe să intervină în rezolvarea costumelor. Deosebit de elaborate, în ciuda unei cuceritoare simplități, ele creează o viziune plastică de maximă expresivitate, care susține semnificația spectacolului.

Lascivitatea formelor, croiala generoasă a veșmintelor, ce permite ample și învăluitoare falduri, fastuoasa lor „modestie" sunt în perfectă consonanță cu tipologia personajelor.

În puține spectacole am întâlnit o adecvare mai inspirată la datele textului, o atât de rafinată și inteligentă drămuire cromatică, în funcție de elementele de expresivitate ale costumului. Fiecare nuanță – de la olivul sau cafeniul prăfos al caftanelor la nobilul albastru–verde al rochiei Fatimei – fiecare detaliu de croială sau fiecare accesoriu insolit trădează un creator care urmărește semnificațiile fără a ignora, nici o clipă, echilibrul, picturalitatea și armonia ansamblului.

Construcția vizuală a spectacolului *Alchimistul* pe scena Teatrului Odeon nu numai că slujește textul, dar îi dă frumusețe și prestanță, demonstrând ce înseamnă o lectură a virtualităților.

Imagini din spectacolul *Alchimistul* după Paulo Coelho. Regia Anca Maria Colțeanu.

FESTIVALURI

Andreea DUMITRU

Cine are nevoie de colocviile Festivalului Național de Teatru?

Dacă tot ceea ce este semnificativ și esențial se întâmplă pe scenă, ce nevoie mai avem de dialog în afara ei?

Festivalul Național de Teatru se „încăpățânează", an de an, să mențină pe orbita sa o secțiune de colocvii și dezbateri, intitulată grav *Creatori și critici față în față*, de care unii par să fugă ca dracul de tămâie, în timp ce alții o confundă cu un oficiu de tămâiere.

La ediția a XII-a, secțiunea a făcut concurență Festivalului însuși cu cele nu mai puțin de 12 întâlniri și teme de discuție diferite, programate de-a lungul a 7 zile. Un maraton oarecum epuizant chiar și pentru organizatori, zi de zi nevoiți să pledeze pentru solidaritatea întru dialog a breslei noastre cronofage și pluricefale. Un slalom printre idei, dar și printre orgolii, vanități de tot felul.

Au rezistat până la capătul turnirului – arbitrat, întâmplător cred, în cea mai mare parte, de criticii bucureșteni care scriu la *organe de presă* notorii (Alice Georgescu, Natalia Stancu, Florica Ichim, Ion Parhon, Marina Constantinescu, Doru Mareș, Cristina Modreanu) – *fanii* genului, în mod evident tot cronicarii pe care jungla economiei noastre de piață îi sancționează terfelind, suprimând, aservind publicațiile de specialitate. Mai sunt în țară, din ce în ce mai puțini din păcate, câțiva oameni cultivați, generoși, pasionați: Vetuța Pop, Ștefan Oprea, Mihaela Mârțu, Roxana Croitoru, Sorin Crișan, C.C. Buricea Mlinarcic, Miruna Runcan, Mircea Morariu, Carmen Chihaia ș.a. Intervențiile lor au întotdeauna sare și piper și m-am întrebat, ascultându-i, câți dintre autorii noștri de spectacole pot să aprecieze bunul lor gust, umorul investite într-o profesie care se face în condiții tot mai vitrege.

Oameni de teatru, mulți tineri, ziariști, puțini, ce-i drept, TVR Cultural, curioși rătăciți, mai blazați sau mai agresivi au făcut să devină neîncăpător spațiul intim oferit de UNITER. Creatorii, controversați, fascinanți, interesanți au fost, de fapt, actorii principali ai întâlnirilor.

Silviu Purcărete, rezervat și circumspect față de interlocutorii săi, ne-a confirmat abia spre final, cu umorul său coroziv, că spectacolul *Pilafuri și parfum de măgar*, dezvoltat dintr-un atelier de lucru, nu este până la urmă decât un joc pur ce nu exclude însă planul secund al semnificațiilor mai adânci, luxuriante.

Andryi Zholdak, flancat de un traducător inteligent, și-a făcut KO asistența, expunând teoria sa originală despre un soi de *extremism teatral*, în acord cu timpurile noastre. Ucraineanul e mai degrabă un *exorcist* al răului săpat în noi de către civilizație decât un regizor de teatru: eliberate din „închisoarea cuvintelor", spectacolele sale sunt în fond „un scuipat în fața societății". Mircea Morariu îl numește un „regizor celibatar", pentru care actorii reprezintă doar o parte din instrumentele performante care trebuie să pună în mișcare mecanismul complex, „lumea artificială" inventată de el. Zholdak își propune să sondeze cât mai adânc în rezistența psihică a actorului, prin urmare nu ezită să îl supună unor experimente radicale.

Dezbaterea despre *Naum și Mishima, cavaleri solitari* a ajuns, din zona literaturii, la discuția sensibilă despre standardele tehnice care ar trebui garantate de către Festival producțiilor invitate din țară. Un spectacol în sine a fost prezența în același spațiu a doi creatori atât de diferiți cum sunt Alexander Hausvater și Mihai Măniuțiu. O întâlnire înnobilată și de vizita respectabilei doamne Ligia Naum.

Cuplu de creatori speciali, Victor Ioan Frunză și Adriana Grand și-au regizat până în amănunt întâlnirea cu publicul colocviilor, dându-i un aer de familie. Muzica interpretată la pian, în preambul, a adus în discuție această temă importantă a creației lor. Mi-a trecut prin minte atunci că, poate, titulatura la care Victor Ioan Frunză ține atât de mult îl recomandă pe *directorul de scenă* drept cel chemat să asigure caracterul *live*, *direct* al spectacolului, principiu de la care nu are voie să facă rabat.

Un aer de generație, mai dezinhibat, au avut colocviile rezervate *noului val*. Inițial intrigați de formula sub care fuseseră așezați de către cele două moderatoare, Ludmila Patlanjoglu și Marinela Țepuș, *tinerii creatori între „neobrutalism" și „noua sentimentalitate"*, adică Anca Maria Colțeanu, Theodora Herghelegiu, Radu Afrim, Radu Apostol, Ana Mărgineanu, Teodora Câmpineanu, Alina Nelega au amintit experiențele lor, mai mult sau mai puțin dure, de *outsideri* ai sistemului. În sfârșit campioni ai cursei, Festivalul Național le-a rezervat o secțiune oficială, deși mai conspirativă, la miez de noapte.

Ajuns la 5 ani de existență, clubul Green Hours – Teatrul Luni și-a sărbătorit pariul cu independența, strângând rândurile în jurul neobositului Voicu Rădescu. I-am regăsit în mare măsură pe aceiași *tineri creatori*, ceea ce demonstrează încă o dată incipiența *alternativei* la noi.

Două întâlniri „de lucru" au avut loc sub pălăria secțiunii. Prima, între membrii Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, sub conducerea lui Ian Herbert, președinte, secundat de Ludmila Patlanjoglu. A doua a fost inițiată de promotorii programului *Față în Față* (*Face à Face*) al Ministerului Culturii, vizând schimburile teatrale româno-franceze. Doina Papp, coordonatoarea proiectului pentru România, Paola Bentz-Fauci, traducătoare și comisar general al proiectului, Laurent Muhleinsen, directorul Casei Antoine Vitez, responsabil de proiect pentru Franța au trebuit nu numai să expună datele concrete, ci și să facă față îndoielilor și rezervelor formulate de dramaturgii și regizorii noștri în legătură cu această inițiativă oficială de promovare a textelor românești. O problemă care, în spațiul nostru *dilematic*, s-ar putea traduce astfel: *să se promoveze, primesc, dar să nu se schimbe nimic.*

Cred că nu a trecut neobservat faptul că, în timp ce directorii de teatre și trupele participante din țară au răspuns invitației organizatorilor cu entuziasm, actorii din capitală, cu puține excepții, au dovedit în continuare că se feresc să-și privească imaginea reflectată în ochii colegilor, ai criticilor, ai presei.

Poate că prejudecata generală, de care nu ne putem debarasa încă, este aceea că mesele rotunde, colocviile, întâlnirile formale sunt sterile, plictisitoare, rigide. Cred însă că ceea ce ne lipsește și acum aproape cu desăvârșire este nevoia de dialog real: spiritul combativ, chiar incisiv, polemica aprinsă, dar civilizată. Așteptăm să se schimbe ceva. Poate ceilalți, poate instituțiile, poate noi înșine. Deprinderea de a mânui cu eleganță instrumentele dialogului o vom căpăta însă numai în urma exercitării consecvente a nevoii noastre de a ne întâlni, nu pentru a monologa, ci pentru a discuta aplicat teme, idei, și mai puțin persoane.

Ar trebui să o recunoaștem, dialogul este „luxul" pe care și-l permit doar cei liberi.

Concluzia vă invit să o trageți singuri.

Constantin PARASCHIVESCU

Tendințe contemporane

Brașovul, căruia prefectul îi dorește să fie „una dintre capitalele culturale importante în peisajul artistic național", a găzduit între 12–20 noiembrie a.c. a 14-a ediție a „Festivalului de Dramaturgie Contemporană". O „nebunie frumoasă", „prelungirea iluziei că suntem oameni", spunea tânărul director Claudiu Goga, acum când trăim într-o lume unde este posibil 11 septembrie" (și, mai nou, 22 octombrie). Aflat pentru prima dată și în calitate de director al Festivalului, cu răspunderea alcătuirii programului și a coordonării tuturor meandrelor organizatorice, domnul Goga s-a descurcat bine, fără nici un sprijin din partea Ministerului Culturii, ci numai al unor factori din urbe, principalii fiind Consiliul Local și fundația Transilvania Expres. Douăsprezece spectacole în nouă zile, nouă teatre – șase din București (Național, „Bulandra", Odeon, „Nottara", Mic, Comedie), două din Târgu Mureș, Brăila plus teatrul gazdă. În competiție, zece piese și spectacole, evaluate de un juriu compus din cinci persoane, regizorul și profesorul universitar Valeriu Moisescu (președinte), actorul Mihai Fotino, dramaturgul Dumitru Solomon și criticii Alice Georgescu, Marina Constantinescu.

Subliniez de la început că unul dintre semnele reușitei a fost prezența constantă a publicului, care a umplut seară de seară sala mare de 800 de locuri a Teatrului „Sică Alexandrescu", dar și la un spectacol de amiază și la cele două din Studio 82. Ceea ce se pare că a adus și un câștig financiar. Un semn mai îmbucurător pentru comentator e de ordin artistic, Festivalul reflectând, prin program și varietatea limbajului scenic, principalele tendințe ale literaturii dramatice contemporane și ale modalităților moderne de expresie. Din perspectiva cărora nu s-ar putea spune că un spectacol n-ar fi fost ilustrativ; mai mult sau mai puțin împlinit, însă, da. Acum când scriu – e adevărat și sub impresia fascinantului spectacol al teatrului-gazdă, distins cu Marele Premiu, *Blestemul lui Mercuție* de Grigori Gorin – sunt tentat să văd aceste tendințe situându-se pe un versant descrescător de limbaj literar, ca sub blestemul eroului citat, care atinge suflarea planetei, concomitent cu – paradoxal – versantul ascendent pe care suie limbajul scenic în expresii moderne de metaforă, simboluri, suprarealism, rafinament stilistic. De la absurdul secolului trecut, care la jumătatea lui viza lipsa de comunicare și vidul existențial (Eugen Ionescu, Mrožek), s-a ajuns la derizoriul semnalat la sfârșit, de incoerență, violență de limbaj, sodomie, excese erotice, puse în discuție și la colocviul organizat într-o dimineață pe tema „Dramaturgia contemporană românească și universală pe scenele românești". Le regăsesc și în dezbaterile Festivalului Național de Teatru din decembrie, sintetizate în formula, nouă și ea, „Tinerii creatori între neobrutalism și noua sentimentalitate". În ce privește prezența dramaturgiei contemporane românești pe scene, subiectul, când nu e prilej de butade (care dramaturgie? nu există!), e simptomatic pentru subiectivitatea generalizată a realizatorilor, care o iau în seamă pe fărâme (câteva pagini).

Diversitatea opțiunilor și aria de expresie artistică, extinsă pe tot atâtea registre câte personalități le-au creat, au dat festivalului atribut de oglindă incitantă sub semnul esteticii spectacolului contemporan. De la nucleul de vrajă

al jocului total din spectacolul distins cu Marele Premiu (*Blestemul lui Mercuțio*), la expresivitatea mijloacelor scenice și coerența viziunii unor tineri regizori îndrăzneți în transpunerea unor texte incomode, distinși cu premii speciale (Sorin Militaru pentru *Genocid sau ficatul meu e fără rost* de Werner Schwab, Radu Apostol pe un text fără substanță, *Drept ca o linie* de Luis Alfaro), e un evantai care cuprinde pregnanță psihologică (Dominic Dembinski, *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller), savoare comică (Horațiu Mălăele, *Bani din cer* de Ray Cooney), realism dramatic (Claudiu Goga, *Romeo și Jeanette* de Jean Anouilh), sensibilitate compozițională (Alexandru Berceanu, *Uzina de plăceri* de Valentin Nicolau). Din ale lui raze se conturează și teatralitatea în parte reliefată la *Tango* de Mrožek (Gelu Colceag) *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu (Cristian Ioan) și *Popcorn* de Ben Elton (Răzvan Săvescu, inspirat, dar cu decibeli excesivi în exprimare).

Duhurile fanteziei

Medicul rus Grigori Gorin (1940–2000) a scris câteva fantezii dramatice care l-au făcut cunoscut și apreciat pentru originalitate în prelucrarea unor teme, personaje și personalități literare – Swift, Münchhausen, Till Eulenspiegel etc. Unul dintre regizorii cu care a lucrat, Mark Zaharov, le numește „fantezii comice" și îl situează în descendența lui Mihail Bulgakov, Evgheni Șvarț, Nikolai Erdman. „El simte teatrul în toată misterioasa lui varietate, iar gândirea sa de dramaturg este inseparabilă de cea regizorală", zice Zaharov. Și, într-adevăr, un ochi de regizor se simte că e ațintit asupra subiectelor pe care le imaginează, pornind de la un ilustru pretext literar, pentru că textele lui – vreo două din câte cunoaștem –au o specifică structură teatrală, că parcă se joacă singure. Le vezi desfășurându-se ca un spectacol unde pagina e scena. Și scena e mișcare, inventivitate, neprevăzut. Nu prelucrare propriu-zisă a temelor și figurilor celebre, ci dezvoltare în spirit european a unor motive și ecouri ale universului spiritual de altădată, în condiții în care transpunerea lor acum suferă evidente mutații, de perspectivă, interpretare, în general parodice. *Blestemul lui Mercuțio*, se pare ultima (scrisă în 1999), continuă povestea eroilor shakespearieni Romeo și Julieta, situând-o alegoric tot la Verona, dar evident cu moravuri, metehne și întrupări din zilele noastre, chiar dacă se numesc *Ducele, Montecchi* și *Capuletti, părintele Lorenzo, Rozalina, Antonio* sau *Romeo.* Continuă, contrazicând finalul tragediei lui Shakespeare, când cele două familii rivale, îndoliate, se leagă să se lepede de ură în fața trupurilor neînsuflețite ale odraslelor lor. Gorin invocă blestemul lui *Mercuțio* și dezvăluie proliferarea paroxistică a urii. „Vrajbă cumplită", „flagel", „nimeni nu poate opri șuvoaiele de sânge/ să curgă în crâncenul măcel" zice de la început un personaj numit *Corul.*

Ne întrebăm, firește, care e blestemul lui *Mercuțio?* Ucis în actul doi de Tybalt în tragedia shakespeariană, el, prieten al lui *Romeo,* condamnă vechea ură a celor două neamuri și, înainte de a încheia cu „gluma vieții", rostește sângerând: „Să vă mănânce ciuma!/ Da, neamurile voastre au făcut/ Din mine-ospăț de viermi". Dar e vorba numai de Verona acum? de două familii? E vorba de neamurile care se tot urăsc de-a lungul secolelor și nimeni nu mai poate opri șuvoiul de sânge din „crâncenul măcel" care cuprinde planeta. Nimeni? Numai teatrul...ficțiunea, cugetul care se salvează prin iubire. Noii

îndrăgostiți, *Antonio* și *Rozalina,* rude cu cele două familii pe care le detestă, deloc puri ca *Romeo* și *Julieta,* dejoacă o cursă matrimonială pusă la cale din interes de *Montecchi* și *Capuletti* și descoperă mirajul adevăratei iubiri. Mai puternic decât ura. Plătit tot atât de tragic cu viața, dar care biruie în sufletele omenești.

Ofertantă teatral, piesa i-a stimulat lui Claudiu Goga fantezia regizorală într-o versiune scenică de amploare și de exemplară ținută estetică. O inteligentă idee în valorificarea multiplelor sensuri a fost distribuirea Virginiei Itta Marcu în dublul rol de comentator – *Corul,* un actor cu mască – și al *părintelui Lorenzo.* Felul cum știe actrița să rostească textul, subliniindu-i firesc cele mai subtile înțelesuri, felul în care le întregește prin mimică și privirea adâncă, mirată sau tristă, fac să se rețină fiecare nuanță și să dea relief convenției de teatru în teatru care structurează jocul. Iar în declanșarea lui, regizorul a fost magician, scoțând din cutia duhurilor inspirației spiriduși care fac să vibreze aerul, să cânte lumina, să danseze sufletele mascate sau nu, să strâmbe siluetele meschine și să dea aripi de poezie fâpturilor care se regăsesc în marea taină a bătăilor de inimă. E un spectacol în care joacă tot și toți, tehnica și creația, artiștii și mașiniștii, carnavalul și umbrele, într-o fascinație shakespeariană unde se îmbină grotescul cu lirismul, umorul cu drama, patimile cu filosofia, pe o gradație strunită de măiestrie și bun-gust. Nu putem detalia, în aceste condiții, principalele interpretări care s-ar detașa din grup, pentru că e o compoziție expresivă de ansamblu, dar putem menționa originalitatea chipului de corb hulpav a lui Mircea Andreescu – Montecchi, emoționantul zbor în legendă al tinerilor Marius Cordoș *(Antonio),* Iulia Popescu *(Rozalina),* fățeta tiranică a Biancăi Zurovski *(Signora Capuletti)* și dezmembrată în caricatură a lui Radu Negoescu *(Signor Capuletti),* profilul de Falstaff viclean al lui Dan Săndulescu *(Samson)* și de tutore năpăstuit al unui tărâm haotic, Dan Cogălniceanu *(Ducele).* Se cuvin menționate sugestivitatea scenografiei, deopotrivă funcțională și metaforică (Mihai Mădescu – decoruri; Luana Drăgoiescu – costume), muzica originală a lui George Marcu și coregrafia Feliciei Dalu.

Teatrul *Sică Alexandrescu*, Brașov: Blestemul lui Mercuție **de Grigori Gorin. Traducerea Lia Crișan și Tudor Steriade. Versiunea scenică și regia Claudiu Goga, decoruri Mihai Mădescu, costume Luana Drăgoiescu, muzica originală și coloana sonoră George Marcu, coregrafia Felicia Dalu, lupte de scenă Eugen Moga. Distribuția: Iulia Popescu (Rozalina), Marius Cordoș (Antonio, Romeo), Mircea Andreescu (Signor Montecchi), Virginia Itta Marcu (Părintele Lorenzo, Corul), Bianca Zurovski (Signora Capuletti), Radu Negoescu (Signor Capuletti), Dan Cogălniceanu (Ducele Veronei), Marius Cisar (Giorgio, Tybalt), Tudor Vlad Jipa (Benvolio), Dan Săndulescu (Samson), Demis Muraru (Valentin), Gabriel Costea (Mercuție), George Custură (Baltazar). Premiera: 14 noiembrie 2002.**

Adrian PALCU

Un scop care merită toate eforturile

În delirul festivalier al momentului, sărbătoarea teatrului clasic de la Arad a devenit o tradiție solidă – mi-ar plăcea mai mult termenul de permanență – ce se cere înconjurată cu toată dragostea de public și cu întreaga solicitudine

de ordonatorii de credite. Ceea ce se și întâmplă, dovada că în fiecare toamnă, de vreo șapte ani încoace, spectatorii arădeni efectiv iau cu asalt cocheta sală a Teatrului de Stat din localitate spre a se (re)întâlni cu valorile perene ale artei teatrale, cel mai abundent grupate – vrem, nu vrem – tocmai în zona clasicismului. Este unul dintre motivele pentru care inițiatorul acestui festin autumnal, Ovidiu Cornea – vreme de două decenii director al teatrului arădean, astăzi revenit în „rol" de secretar literar al instituției – merită toate felicitările. El a avut inspirația de a alege această tematică și energia de a antrena, în primii ani, forțele economice locale alături de autorități, în susținerea financiară a demersului. A mai avut un moment de grație când l-a numit (începând de la ediția a II-a) pe criticul Victor Parhon în postura de director artistic al manifestării, opțiune ce a situat la o foarte înaltă cotă valorică festivalul, atrăgându-i un respect cvasiunanim datorită, în primul rând, probității și gustului extrem de rafinat al criticului-selecționer. Pentru a nu lăsa impresia de anonimat – în care, la un anume moment dureros din parcursul Festivalului, acesta părea să intre – m-am simțit dator să aștern rândurile de față despre cea de-a VII-a ediție desfășurată anul acesta, la început de noiembrie, sub direcția artistică a distinsului critic teatral... Ion Parhon. O ediție demnă de memoria celui care (până la prematura-i trecere a Styx-ului) vreme de patru ediții a girat calitatea Festivalului de la Arad.

Din punct de vedere al spectatorului exigent – iar publicul arădean trece drept unul foarte pretențios, deși nițel cam conservator – oferta festivalului „îl prinde" cel mai bine, pentru simplul motiv că din întreaga selecție de spectacole pe text clasic, produse în ultima stagiune, cale opt seri vor include fără urmă de îndoială cel puțin cinci–șase spectacole foarte bune. Chiar excepționale, precum *Unchiul Vanea* de la Bulandra care a deschis festivalul, proaspăt întors dintr-un glorios turneu din Mexic. Merită știut că tocmai pentru a avea această creație de vârf a anului teatral trecut pe scena festivalului, acesta a fost decalat de la perioada sa consacrată de desfășurare (prima jumătate a lunii octombrie), după ce ediția precedentă s-a suprapus peste turneul de la Palermo al trupei bucureștene, făcându-i atunci imposibilă prezența la Arad. E un responsabil act de consecvență, un gest plin de respect față de public și față de poziția deținută, dovedit de Ion Parhon, care nu a acceptat să-și pună semnătura pe o selecție încropită, ci a insistat ca spectacolele invitate pe scena arădeană să fie chiar cele pentru care domnia sa a optat, atitudine care capătă aplauzele noastre necondiționate.

Așadar, cu concursul Consiliului Municipal Arad, al Ministerului Culturii și Cultelor, al UNITER, al Teatrului de Stat din Arad și Fundației Culturale Art Clasic, precum și a câtorva – nu foarte numeroși de astă dată – sponsori, între 3 și 10 noiembrie, Aradul a devenit epicentrul teatral al țării. Pe ce canale s-a făcut – sau nu s-a făcut – mediatizarea Festivalului, rămâne pentru mine un mister. Ca și invitarea – sau neinvitarea – pe întreaga perioadă a festivalului a cronicarilor dramatici ai revistelor culturale și ai cotidienelor de mare tiraj. O explicație poate fi și dezinteresul acestora (al cronicarilor) pentru spectacolele deja consacrate, deja văzute și „recenzate" în cronici de specialitate. Astfel, bucuria acestei sărbători teatrale rămâne rezervată exclusiv publicului...

Totuși, impactul mediatic pe care Festivalul l-a avut, nu este pe măsura importanței și valorii lui; fatalmente, mass-media locale cu toate strădaniile, nu depășesc o audiență restrânsă și eterogenă, „consumatorul profesionist" de cronică de teatru la nivelul orașului Arad fiind nu foarte numeros, iar mondenitățile și știrile de culise... Pe de altă parte, participanții – aproape fără

excepție – au remarcat organizarea foarte bună (directori executivi Ion Văran – directorul Teatrului de Stat Arad și Ovidiu Cornea – directorul Fundației Art Clasic), considerând în absența caracterului competitiv al manifestării, însăși invitarea în festival drept un premiu și un „certificat de garanție" sui-generis. Colocviul din ultima zi pe tema „Duet sau duel cu textul clasic" moderat de Ion Parhon, colocviu la care au participat criticii Elisabeta Pop, Dumitru Chirilă, Lizuca Mihuț (rectorul Universității „Aurel Vlaicu"), Marinela Țepuș, Mariana Ciolan, regizorii Radu Dinulescu și Laurian Oniga, directorii Ovidiu Cornea și Ion Văran, plasticianul Onisim Colta, precum și un numeros grup de actori ai teatrului arădean, a fost urmat de proiecția spectacolului filmat al lui Andryi Zholdak cu *Căsătoria* inspirat de *Balul* lui Ettore Scola. În măsura în care discuțiile depășesc zona complezențelor conjuncturale, în măsura în care creatorii privesc cu luciditate și fără invidii producțiile prezente în festival și se raportează la ele comparându-le cu producțiile proprii – mă refer acum la artiștii teatrului-gazdă care au avut șansa de a vadea întreaga ofertă festivalieră – colocviile (și festivalul în sine) ating și zona evaluărilor, a binevenitei ieșiri din călduță la care predispune izolarea.

Dar ce au văzut arădenii anul acesta sub semnul clasicului? Două montări excepționale – după părerea mea – (ambele pe texte rusești din secolul al XIX-lea) *Unchiul Vanea* și *Revizorul* (Teatrul Național din Craiova) două spectacole care îmbină viziuni regizorale coerente, curate, de mare rafinament cu evoluții actoricești impecabile și se sprijină pe scenografii nu numai sugestive și adecvate discursului scenic, dar concepute „ la mare artă". Regizorii se numesc Yuri Kordonsky și Claudiu Goga, ambii undeva în jurul vârstei de 30, de unde se vede că tinerii au înțeles deja că pot fi moderni fără a fi ostentativ, că adevărata valoare nu cere neapărat sofisticare gălăgioasă și experimentul inaccesibil, că – în fine – publicul nu trebuie izgonit din miraculoasa ecuație a spectacolului teatral. Printre ultimii la care m-aș gândi printre regizorii care ne-au obișnuit cu spectacole de o anume ținută, că s-ar încumeta să monteze *Gaițele* (la Odeon) și *Escu...* (la Teatrul de Comedie) se număra Alexandru Dabija. Dar el pariază pe calitatea textului – nu foarte profund –, dar scris „cu meserie" în descendența vodevilului franțuzesc de bună calitate, a comediei bulevardiere interbelice și... câștigă ovațiile unui public care nu a mai văzut cam demult această modalitate scenică drept vetustă. Silviu Purcărete a fost prezent la Arad cu *workshop*-ului său sibian *Pilafuri și parfum de măgar* care a stârnit o gamă largă de atitudini de la admirație extaziată până la nedumerire și indiferență, spectacolul său abundent vizual făcând (în Festival racordul clasicismului cu modernitatea cea mai ardentă) la cealaltă extremitate a acestei linii de demarcație, *one man show*-ul lui Dan Puric – *Vis* – a întrunit unanimitatea pe care o propunere ce îmbină elemente de expresie clasică – pantomima, dansul, muzica - dăruită spectatorilor într-o manieră modernă care implică un umor de bună calitate, dar și meditația gravă asupra condiției umane cu o lacrimă în colțul ochiului, și, foarte important, care dă sensul întregii propuneri. Teatrul Național din București cred că s-ar fi bucurat de un mia mare succes dacă venea cu oricare dintre celelalte spectacole ale trilogiei satirice caragialiene, decât acest *D-ale carnavalului* în viziunea lui Gelu Colceag, regizor ce a dat la Arad în edițiile anterioare ale Festivalului adevărate lecții de măiestrie și anvergură artistică în spectacole *Don Juan à la russe* ori *Cazul Gavrilescu*. În fine, producția teatrului arădean, care a încheiat cele opt seri, *Rege, Preot și Profet* de Radu Stanca se înscrie valorificării cu onestitate și cu rezultate notabile, a dramaturgiei autohtone.

Piesă filosofico-biblică de mare frumusețe, a incitat imaginația lui Radu Dinulescu care s-a apropiat cu un gând limpede și coerent de text, a reconstituit epoca într-o montare „grand operà" ți a desfășurat în scenă aproape întrega suflare actoricească a teatrului.

După cum se poate remarca chiar din fugara panoramare a ediției a VIII-a, Festivalul de la Arad are o personalitate distinctă, plasată la mare altitudine culturală. Poate ar fi de dorit ca pe parcursul anualei săptămâni să apară o foaie a festivalului, o publicație care să risipească prin vocile autorizate ale cronicarilor consacrați eventualele nedumeriri ori confuzii axiologice. O publicație în care – de ce nu? – vocea creatorilor să fie auzită și pusă alături de evaluarea creațiilor lor. Discuțiile, colocviile, o animare dincolo de limitele formalului a receptării spectacolelor aduse la Arad, invitarea unor directori de festivaluri internaționale, nu ar face decât să apropie și mai mult importanța și ponderea Festivalului de teatru Clasic de statutul de „instituție" de prim rang al vieții teatrale românești. Nu am înțeles de ce anul acesta titulatura lui și-a adăugat epitetul de „național". E o rudă mai mică a Fstivalului Național de Teatru? E o restricție pentru participanți? Dar fără Kordonsky și Elena Dimitrakova Festivalul ar fi părut literalmente mai sărac! E o grabă de redactare? Un complex psihanalizabil după ce la ediția precedentă am avut un preambul italian, justificat doar prin schimbul reciproc de turnee? Pe când Festivalul Republican de Teatru Clasic? Așa cum odinioară regretatul Victor Parhon remarca undeva, Festivalul trebuie privit ca o șansă. Șansa racordării spațiului care îl găzduiește la adevăratul puls al vieții teatrale contemporane. Să recunoaștem că este un scop care merită toate eforturile.

Elisabeta POP

La Galați s-a râs cu folos...

Nu contenesc să mă mir care să fie cauza unei atât de slabe participări a cronicarilor teatrali la acest festival, pe cât de atractiv, dacă ne gândim fie și numai la... gen, pe atât de bine organizat (director al Festivalului și selecționer unic, Natalia Stancu), organizare la care au pus umărul directorul Direcției județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național, Dan Nanu, din partea Teatrului Dramatic „Fani Tardini", directorul artistic, actorul Mihai Mihail, secretara literară Mona Sandu, directorul adjunct Tiberiu Cazan și, desigur, toți oamenii din umbră, actori, funcționari, tehnicieni, fără de care nici nu se poate imagina un festival. Și, peste toate, ospitalitatea gazdelor, primitoare și atente, niciodată obosite (sau mimând oboseala), niciodată agasate de prea multă muncă și responsabilități, într-un cuvânt, știind să facă plăcută ședera oaspeților.

Colocviile, și ele bine organizate, din două în două zile, cu participarea presei locale, a tuturor actorilor gălățeni, a membrilor juriului, se dovedesc profitabile.

Afișul festivalului a fost atractiv, publicul a fost prezent cu supra de măsură, aplauzele au răsunat seară de seară, în sala, mereu arhiplină,

„Caragiale" – sărbătoritul în stilul nostru specific, a fost de trei ori la Galați: cu *Scrisoarea pierdută* (Naționalul din Iași), cu *Noaptea furtunoasă* (teatrul-gazdă), cu *D-ale carnavalului* – un spectacol excelent, plin de vervă, jucat cu o bucurie rar întâlnită de dăruiții actori craioveni și la care s-a râs în cascade... (Naționalul din Craiova). Mușatescu n-a lipsit nici el (cum se putea?): *Titanic vals* (Teatrul „Nottara" din București) și *Sosesc deseară* (Teatrul „Maria Filotti" din Brăila). Atât de așteptatele comedii românești contemporane au fost, de data aceasta *Ofertă de serviciu* de Dana Măgdici și Lia Bugnar (Teatrul gălățean), *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, (Teatrul „Nottara") și *Țara lui Abuliu* de Dumitru Solomon (Teatrul de Comedie).

S-au mai adăugat acestor titluri și spectacolele de cert succes ca spumosul *Cumetrele* de Michel Tremblay (Teatrul Odeon din București) și, în afară de concurs, *Așteptând la arlechin* de Noel Coward (Teatrul Național din București), *Patru pe o canapea plus valetul* de Marc Camoletti (Teatrul Incomod București) și chiar o trupă din vecina... străinătate – *Nevastă de ocazie* de Kostas Assimancopoulos (Teatrul „Sava Dobroplodnâi" din Silistra–Bulgaria).

Dacă mai amintim că în acele zile au trecut prin Galați, făcând adesea deliciul spectatorilor-fani, vedete ale teatrului românesc, precum Tamara Buciuceanu, Iurie Darie, Ion Lucian, Anca Pandrea (membri în juriul condus de Ion Lucian), Virgil Ogășanu, Sanda Toma, Rodica Popescu-Bitănescu, Mihai Fotino, Ioana Bulcă, Marian Râlea, Emil Coșeriu, Ștefan Radof, Adriana Trandafir, Ilie Gheorghe, Sorin Leoveanu, Sergiu Tudose și, de ce nu, actorii gălățeni Liliana Lupan, Gheorghe V. Gheorghe, Stelian Stancu, Carmen Duru și, nu în ultimul rând, pasionatul și dăruitul Mihai Mihail, care a fugit pur și simplu din spital, ca să joace... și, dacă mai adăugăm și numele lui Tudor Gheorghe, prezent în afara concursului, desigur, cu un frumos recital, ne putem face o idee despre festival. Nu e puțin lucru să poți urmări, din fotoliul „de acasă", într-o vreme nu tocmai propice turneelor costisitoare, spectacole semnate de regizori ca Ion Cojar, Mircea Cornișteanu, Dinu Cernescu, Horațiu Mălăele, Petre Bokor, scenografii purtând semnătura unor artiști ca Maria Miu, Valeriu Moisescu (de data aceasta ca scenograf!), Mihai Mădescu, Liliana Cenean, Dragoș Buhagiar, Irina Solomon, Ștefan Caragiu, Luana Drăgoescu.

Dacă ar trebui să sintetizez, din motive de spațiu, impresiile personale asupra festivalului de la Galați, aș spune că:

– am certitudinea că, la ora aceasta e din ce în ce mai greu să inviți în festival – indiferent care – exact spectacolele pe care le dorești. Motivele se cunosc. În acest sens, spectacolul *Sosesc deseară* al trupei brăilene nu și-a justificat pe deplin prezența în competiție, modestia demersului scenic neamintind câtuși de puțin excelenta prestare a trupei conduse magistral de Cătălina Buzoianu, acum câțiva ani, în *Chira Chiralina*, de pildă.

– chiar dacă salutăm prezența comediei românești contemporane pe afișul manifestării gălățene, n-am fost prea entuziasmați de comediile prezente – *Ofertă de serviciu* și *Uzina de plăceri S.A.* – socotind că prima e un modest exercițiu de școală teatrală, iar cea de-a doua, o piesă construită artizanal, cu o bună cunoaștere a teatrului de valoare, totuși doldora de scene de mult citite și văzute, dar în care a strălucit, pur și simplu, Virgil Ogășanu. Face excepție comedia lui Dumitru Solomon, excelentă, în care se strecoară, însă, de bună-seamă, și vorbe nescrise de dramaturg. S-ar fi impus, poate, semnătura autorului versiunii scenice.

– nu aplaud decât în cazuri extreme spectacole semnate regizoral de actori mai mult sau mai puțin calificați în această profesie, mai ales că sunt destui regizori tineri care așteaptă să lucreze...

– spun asta din principiu, nefăcându-mă că nu observ dăruirea și bucuria cu care unii dintre ei fac regie...

– apreciez seriozitatea și profunzimea cu care Natalia Stancu conduce cele câteva dezbateri ale spectacolelor din festival și ale unor teme strict teoretice. Prezența actorilor, a membrilor juriului, a invitaților și a gazetarilor din presa locală e un semn cert al interesului pentru aceste discuții.

Juriul alcătuit din Ion Lucian–președinte și Iurie Darie, Tamara Buciuceanu, Anca Pandrea și Dan Nanu au premiat, cu dărnicie, astfel:

Premiul pentru cel mai bun spectacol: Teatrul Național Craiova pentru spectacolul *D'ale Carnavalului*. Regia: Mircea Cornișteanu

Premiul pentru ingeniozitatea folosirii limbajului comic: Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați pentru spectacolele *Ofertă de serviciu* și *O noapte furtunoasă*. Regia: Dan Tudor

Premiul ex-aequo pentru cea mai bună interpretare masculină: Virgil Ogășanu pentru rolul *Bătrânul* din spectacolul *Uzina de plăceri S.A.* al Teatrului „Nottara" București. Mihai Mihail pentru rolul *Rică Venturiano* din spectacolul *O noapte furtunoasă* al Teatrului Dramatic „Fani Tardini" Galați.

Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină: Adriana Trandafir pentru rolul *Rose Quimet* din spectacolul *Cumetrele* al Teatrului Odeon București.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol secundar masculin: Ion Siminie pentru rolul *Procopiu* din spectacolul *Titanic Vals* al Teatrului „Nottara" București.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol secundar feminin: Carmen Duru pentru rolul *Cati* din spectacolul *Ofertă de serviciu* al Teatrului Dramatic „Fani Tardini" Galați.

Premiul pentru cel mai bun decor: Valeriu Moisescu pentru spectacolul *D-ale Carnavalului* al Teatrului Național Craiova

Ofertă de serviciu de Dana Măgdici și Lia Bugnar. Regia Dan Tudor.

Mircea GHIȚULESCU

O psihodramă la Galați

Pentru cine a citit sau a văzut piesa de teatru *Interviu* de Ecaterina Oproiu prin anii '80, *Oferta de serviciu* scrisă de domnișoarele Lia Bugnar și Dana Măgdici, actrițe de meserie, nu mai poate fi chiar o surpriză. Șapte femei oferă secvențe de viață, nu în interviuri pentru televiziune ca în faimoasa piesă amintită, ci participă la o probă de film organizată de a opta femeie, *Petra*, producătoare de *talk-show*-uri. Personajele Ecaterinei Oproiu puteau înlocui un bărbat în absolut toate muncile comunității; ale Liei și Danei vorbesc doar despre inconvenientul de a fi femeie (astăzi, în România). Mai sunt și două „gemene" (introduse, probabil, de Dan Tudor, directorul de scenă al spectacolului de la Teatrul Dramatic din Galați) care te întreține într-o atmosferă de telenovelă braziliană, excelent interpretate de Veronica Filip și Tamara Manea. Două figuri de clovni feminini desprinse, parcă, din filmele teatrale create de Fellini. Pantomima cu dans a celor două actrițe este dintre cele mai nostime, iar parodia limbii portugheze cât se poate de comică. De altfel, subtitlul spectacolului este *Un poștu dâtrăbaliu,* ceea ce ar însemna, în românește, să ai „treabă", să ai un loc de muncă sau promisiunea lui. În fine, o ofertă de serviciu. Așadar, zece femei, în total, și un singur bărbat, regizorul *Harry* (Stelian Stancu), încântat dar și încurcat de asaltul celor șapte fete care trebuie să depășească testul suprem, acela de a spune: „Te iubesc". Dan Tudor și-a amintit cu umor delicioase detalii de la examenele de admitere la actorie prin care a trecut și creează scena majoră a întregului spectacol: șapte femei care au cinci secunde pentru a-și închipui cum s-ar putea face o declarație de dragoste. Cândva cel mai greu lucru din lume. Mircea Ștefănescu a scris, prin 1920, o întreagă piesă de teatru pe această temă. În *Comedia zorilor* (de ce nu mai suntem „naivi" să jucăm din nou acest text?), trei adolescenți iubesc aceeași fată, dar nu îndrăznesc să facă pasul spre ceea ce se numea înainte „declarație de dragoste". Spectatorii de la Galați au râs în hohote, poate pentru că tocmai asta lipsea; una dintre fete să simtă cu adevărat. Pentru integritatea simțămintelor omenești și pentru coloratură. Se expune avantajos Liliana Lupan, psiholoaga nevrotică care știe că *te iubesc* înseamnă sex și se oferă toată, dar și Carmen Duru, moldoveancă de Galați cu costum de muzeu etnografic care își pierde respirația când o spune. Magda Vernescu în poștărița *Tuța*, dulce, expansivă, molipsitoare, Tamara Constantinescu, agilă, suplă, cu o bună dispoziție comandată în rolul femeii întreținute. Exagerează intrarea *Mioapei* care va deveni personajul central, proprietara de vise, Ana Maria Ciucanu (*Petra*). Apasă pe mitocănie Carmen Albu, prostituata. Dibuiește după tonul just Crina Stoica, profesoara de franceză *Alejandra*. În cele din urmă, piesa nu mai are nici o legătură cu reveriile feministe din *Interviu*, ci se revendică din Pirandello: femeile nu sunt „adevărate", ci vedenii ale producătoarei *Petra*, autoarea unei „piese pe care nu a scris-o prea bine". Din nou, Ana-Maria Ciuceanu este mai aplicată pe rol. Iese din vis, dar visul nu se vede. Noroc cu Dan Tudor care nu construiește spectacolul pe idei, ci pe situații comice. De unde și abundența de acroșeuri și semne cu ochiul la public. Ce are de-a face Andreea Marin de la televiziune cu piesa Liei și Danei? Care în loc să scrie poezii, au hotărât să facă, din convorbirile lor heterosexuale, un text ce se poate numi scenariu, folosind refuzuri din copilărie,

amintiri totdeauna dramatice, scrisori nescrise către părinți, prieteni, iubiți care le-au părăsit, transformate (în tradiție freudiană) în psihodramă colectivă. Bine croit, spectacolul lui Dan Tudor trebuie, desigur, repetat.

Irina IONESCU

Ploiești – 50 de ani la Teatrul de păpuși

O nouă aniversare datorată împlinirii unei jumătăți de secol de existență, a avut loc pe 15 noiembrie, la Teatrul „Ciufulici" din Ploiești. Jubileul a fost marcat prin prezentarea spectacolului *Inimă rece* de Wilhelm Hauff, premierea artiștilor și colaboratorilor teatrului, editarea unei monografii și aranjarea unei mici expoziții de afișe, fotografii, schițe de decor, păpuși din recuzita teatrului. Seară festivă fără ceremonialuri deosebite, dar foarte emoționantă dat fiind faptul că a fost gândită special pentru cei care au făcut posibilă aniversarea. Admirabil a fost într-adevăr gestul simbolic de recunoștință manifestat de conducerea teatrului prin acordarea unor diplome de onoare tuturor celor implicați în realizarea producțiilor scenice: fie ei mașiniști, recuziteri, croitori, secretari literari, regizori sau actori. O sărbătoare în familie, într-un fel, motiv pentru care o să mă rezum în continuare la a vorbi despre montarea prezentată cu acest prilej.

Chiar dacă nu este unul dintre cele mai reușite spectacole pe care le-au semnat de-a lungul timpului, *Inimă rece* poartă, oricum, marca talentului soților Pepino.

Combină – ca de obicei – elemente foarte diverse, la o primă privire, dar care pe parcursul montării se suplinesc și se completează reciproc, fie că țin de musical, de teatrul dramatic – cu sau fără mască, de mânuirea marionetelor sau a păpușilor.

Ceea ce nu prea există de această dată este prezența scenelor comice, a personajelor *haioase* care să facă furori în rândul spectatorilor. Este o montare mai *rece*, extrem de serioasă, care nu are foarte mult chef de joacă – excepție făcând poate doar scena celor trei bucătari mândri de specialitățile lor naționale: brânza Camembert, tradiționalele spaghetti și salata de viermișori Shanghai.

Cu economie de mijloace, dar perfect funcțional este realizat decorul montării: doi stâlpi poliedrici plasând, printr-o simplă rotire, acțiunea într-un cazinou, într-o caleașcă sau chiar în apropierea ascunzișului *Omulețului de sticlă*.

Păpușile și marionetele sunt și de această dată dintre cele mai diverse: de la tipul clasic, la construcții uriașe, mânuite de nu mai puțin de trei păpușari, sau obiecte minuscule, fără a uita nici personajele figurate și aplicate direct pe costumul actorilor, ca un fel de accesorii devenite puncte principale de interes.

Povestea este, bineînțeles, plină de tâlc și redusă la fraza „ai grijă ce îți dorești, fiindcă s-ar putea împlini" poate fi privită într-adevăr drept o istorie pentru toate vârstele.

Un spectacol mai mult decât onorabil pentru marcarea unei cifre importante în istoria teatrului și poate chiar a unui nou început, ca să apelez la o formulă des folosită în astfel de ocazii.

Teatrul pentru Copii „Ciufulici", Ploiești – Inimă rece **de Wilhelm Hauff. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Vasile Mihăilă. Distribuția: Paul Niculae, Carmen Bogdan, Mihaela Rus, Mihai Androne, Nelu Neagoe, Lizica Sterea, Cătălina Radu, Mircea Hendrich, Mircea Cârlig, Romulus Munteanu, Giani Bănică, Gică Nicolae.**

Antoaneta IORDACHE

SPECTACOLE

Fastuoasa ironie, violent întristătoare...

O fastuoasă ironie instalează Mihai Măniuțiu în scena de la Odeon. Textul lui Caragiale (scurt, cu abia două personaje citabile – cum se știe) e *înrămat* în peisajul unei ipoteze neliniștite, „despre lume"..., prezentul și perspectiva ei. Ceasul dintr-o bombă artizanală, care a început să ticăie, este dialogul *Leonida–Efimița*. În teorie, ca și în real, mecanismul distructiv odată pornit, prea multe întrebări în legătură cu natura finalului nu pot fi puse. Se poate, însă, cerceta interogativ *gesticulația stranie, abundentă, jalnică* din jurul bombei cu ceas...

Zona din care apar *Leonida* și consoarta lui are relieful extins, parcă fără de limită, și e și foarte populată. Se poate observa, aici, ca și în *Intrusa* (de Maeterlinck, pusă în scenă la Oradea), dimensiunea *românească* a scenografiei (valență evident propulsată de regizor). Aici, stilul frazării scenografice, elementele stilistice, importanța pe care și-o asumă eșafodajul plastic – în a cuprinde, aprofunda sau deconspira personajele – amintesc de Forman și Kusturièa. Un imens maidan cu gunoi cheratinizat se ridică între arlechini, pe accidentata acoladă a gunoaielor circulă îngeri, o trupă numeroasă de îngeri cu alură de culturiști, sunt și alte siluete în peisaj: halucinantul spațiu care e vastul gunoi întărit susține aglomerația vivace. Per ansamblu, nivelul acesta de relatare transmite *o idee grav*

Constantin COJOCARU și Dorina LAZĂR în *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale. Regia Mihai Măniuțiu.

neconvenabilă: anume despre amestec între terestru și divin, într-o ecuație la limita kitschului... Dedesubt *locuiesc Leonida* și *Efimița*, *apropitari* a niște resturi de mobilă scâlciată, înveliți în folii de plastic... Vor perora „ca din gazete", se vor căzni să priceapă zisele guvernului, sau măreția lui *Galibardi*, vor *înfrunta* grozava năzărire a *rivuluției*... Dacă scintilația cu îngeri precari e un vis al lor, ei, altădată *Conu'* și *Coana'*, al cui vis prost ar putea fi?

Mai rău stau lucrurile deasupra maidanului. Contrafacerea a urcat la cer. S-a multiplicat, în cer. În ordinea filosofiei, puține evenimente ipotetice pot fi atât de violent întristătoare cum arată cerul fals din spectacolul lui Măniuțiu. Jos, tandemul preopinent s-a edificat asupra câtorva dintre problemele ce nu sufereau amânare, n-a fost *rivuluție*, erau petrecăreții de prin cuprins – cum se știe. Sub ochii lui *Leonida* se-ncinge hora de mare sărbătoare, în tâmpla înaltului perete de gunoi. O nerăbdare neagră le bate dansatorilor pașii, până la ritmul definitivei exultanțe. Când hora asta funambulescă se sparge, în devălmășia clipei, un petrecăreț cu epoleți trage cu pistolul, desigur, nu cu petarda, și ucide, din distracție, sau din întâmplare. Mai înțelept decât consoarta (căreia, la vederea crimei, pare să i se trezească... *reacțiunea*!), *Leonida* salută reglementar autoritatea pe care a cunoscut-o în omul cu pistol, salută în semn de umilință și de tăcere. Toate vor reintra în „normal". Coboară peste personaje și peste maidan un candelabru incredibil, o broderie de mici lumini țesute aproape împărătește. În ordinea concretului, imaginea este impresionantă, în ordine fictivă: *cerul a devenit un pomelnic de becuri*, un plafon electrificat, *o enormă imitație a cerului înstelat*, pe care îl credeam toți deasupra noastră...

Am sesizat, în spectacol, și momente de supraîncărcare motivațională, cum ar fi, de exemplu, momentul vocii din off (care „recită" termeni de dicționar curent, dicționar sentimental, dicționar moral etc., în felul în care – descriind Târgurile de Moși – procedase Caragiale, doar că el, Conu' Iancu, aduna șirul... de amorul artei). Cu alte cuvinte, eu nu cred că accentul, prea lesne recognoscibil, al vocii din off, poate să dea montării un bumb în plus, la veston. Cred că nu mai era nevoie de umbra vocală a lui Ceaușescu, în context. Sau nu așa!

Actorii sunt, aici, ca pe un pod în continuă mișcare. Din când în când, glosează imageria constituită a personajelor: ceea ce este de înțeles, fiind vorba de Caragiale, fiind vorba de istoria actoriei românești, imprimată și în volume și în memoria colectivă. Nici Dorina Lazăr, nici Constantin Cojocaru nu reușesc să se „așeze" cu totul convingător în formele-gând inedite prefigurate de regizor, forme poate dificil de stăpânit, ca viziune, mai întâi. Dar ambii actori evoluează cu admirabilă constanță profesională.

Era de așteptat ca Măniuțiu să încerce, ca și alți regizori din generația sa, o schimbare de unghi estetic, o privire dincolo de convenția teatrală (teoretică, scenică) asupra lui Caragiale – de va fi existând?!... În orice caz, acest spectacol (cumva derutant, pentru publicul cu afectivitatea încă puternic marcată de montările memorabile) este, în expresivitatea lui, o incitație *deschisă* la înnoire. Cum nu era, de pildă, acel *Conu' Leonida* din *papier mâché* rece, cu personajele devenite marionete mecanice, la Sibiu, în regia lui Mc. Ranin... Mihai Măniuțiu se află la a treia întâlnire cu Caragiale, celelalte datând, conform teatrografiei, din 1992 (*Am râs destul!* – dramatizare de scrieri politice și corespondență) și 1998 (*O noapte furtunoasă*).

Teatrul Odeon – Conu' Leonida față cu reacțiunea **de I.L. Caragiale. Regia: Mihai Măniuțiu. Scenografia: Constantin Ciubotariu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Constantin Cojocaru, Dorina Lazăr, Oana Ștefănescu, Ionel Mihăilescu, Mircea Constantinescu, Laurențiu Lazăr ș.a. Data premierei: 29 noiembrie 2002.**

Adrian MIHALACHE

STAVROGHIN made in USA

Povestea cvadragenarului sedus de o „tânără fată în floare", relatată în romanul *Lolita* la persoana întâi, i-a adus lui Vladimir Nabokov destui bani și suficientă notorietate ca să-și poată permite, de atunci încolo, să scrie, în tihnă, romane sofisticate și artificiale, după gustul său. Nu același este gustul cititorului încă nepervertit complet de teorie, pe care excesiva conștientizare a procedeelor literare în chiar actul scrierii îl agasează. Jean-Paul Sartre spunea că Nabokov nu scrie niciodată fără a se vedea scriind, așa cum alții se ascultă vorbind. Performanța lui seamănă cu aceea a unui amorez care face dragoste, privindu-se în oglindă, fără să-i moară reflexul. Nabokov ironizează artificiile romanului clasic, dar nici nu inventează noi procedee, ca modernii, nici nu le utilizează cu degajare ironică pe cele vechi, ca postmodernii. Ca urmare, după cum spune romancierul William H. Gass, „romanele lui Nabokov seamănă adesea cu acele proiecte de mașini zburătoare din Renaștere – visări închise între linii drepte – care intenționau să intrige, să uimească, dar nu zburau...". *Lolita*, cu toată stilistica ei complicată, are totuși dramul de nebunie necesar ca imaginația să-și ia zborul, ajutată de ficțiune. Mai mult, este prima oară când atracția unui matur pentru o puberă devine temă literară. Thomas Mann descrisese, ce-i drept, în *Moartea la Veneția*, o situație similară, dar aceea era homoerotică. În *Adela* lui Ibrăileanu, idila dintre narator și eroină începe în vremea copilăriei acesteia, dar atracția se precizează când Adela are deja 25 de ani și este „divorsată", adică liberă, dar inițiată.

Dramatizarea Mihaelei Tonitza-Iordache estompează erotismul în favoarea confruntării dintre inocență și experiență. Leslie Fiedler (în *Love and Death in the American Novel*) observa că romanul lui Nabokov propune inversarea situației analizate pe toate fețele de Henry James, în care personajul întruchipând morbida cultură europeană seduce pe americanul naiv. Dimpotrivă, aici, principiul feminin – frust, robust, într-un cuvânt, american – corupe pe adultul sofisticat, cu capul plin de sintagme franțuzești. Dificultatea împărțită între scriitoare și regizoare a fost să transpună în semne teatrale periplul american al cuplului, descris în carte cu ajutorul listelor ingenioase de repere culturale. Un *road-movie* se face ușor, o *road-play* mai greu. S-a ajuns, însă, la o soluție fericită. Textul este fluent, dramatic, deloc expozitiv, iar regizoarea Cătălina Buzoianu a avut buna idee de a recurge la tehnologia multimedia, proiectând fluxuri de imagini în mișcare. Atât concepția grafică a proiecțiilor, cât și decorul realizat de Devis Grebu sunt expresive, chiar dacă, pe alocuri, excesive. Mașina folosită în periplu se înscrie stilistic în mitologia modernității americane. De asemenea, etapele călătoriei sunt reliefate prin scene dinamice, personalizate prin culori distincte și joc însuflețit.

Ștefan Iordache face o excepțională creație în rolul lui Humbert Humbert. Așa ar fi jucat Nabokov însuși, dacă ar fi fost actor, implicându-se în rol și, în același timp, distanțându-se de el. Modularea continuă a interpretării sugerează perfect tranzițiile temporale: anticipările, rememorările, trăirile și retrăirile. Relația cu ipostaza personajului ca tânăr, întruchipată cu aplomb și prospețime de Cătălin Stanciu, se încheagă cu farmecul din filmul *Fragii sălbatici* al lui Ingmar Bergman. Confruntarea cu Quilty, pe care Mihai Dinvale îl

Ștefan IORDACHE

Foto: Sorin Radu

Foto: Sorin Radu

Lolita după Nabokov. Regia Cătălina Buzoianu.

concepe ca pe un senior cinic și dezabuzat, soldată cu asasinarea celui din urmă, constituie un moment de mare efect scenic. Scenele cu soția – mama Lolitei (Dana Dembinski-Medeleanu) – sunt jucate excelent, în cheie grotescă. Nu se înțelege însă deloc că l-ar atrage Lolita cea în carne și oase, pare că-l obsedează doar cea pe care singur și-a construit-o din memorie și din imaginație. Fapt care nu e de mirare, căci Lolita de pe scenă e orice, numai ispititoare nu. Am citit că la concursul pentru acest rol au reușit două tinere: una serafică, alta diabolică. Am văzut-o doar pe prima, adică pe Ștefana Zamfirescu, care e mai curând inertă: s-ar putea spune acomodantă, dar nicidecum tentantă. Conștiincioasă, fără nerv, ea joacă alb, uneori poticnit, sperând că, oricum, dacă nu uită textul, ceva o să iasă. Și nu iese. Ar fi fost mai interesant să se utilizeze o păpușă gonflabilă, scoțându-se astfel și mai bine în evidență rolul imaginației în atracția sexuală.

Relatarea lui Humbert nu e spovedania lui Stavroghin, dar suflul lui Dostoievski dă viață, atât romanului lui Nabokov, cât și spectacolului Cătălinei Buzoianu.

Lolita, **adaptare scenică de Mihaela Tonitza-Iordache după scenariul de film realizat de Vladimir Nabokov după propriul roman omonim. Teatrul Mic din București. Data reprezentației: 10 ianuarie 2003. Regia: Cătălina Buzoianu. Decorul: Devis Grebu. Costumele: Velica Panduru. Muzica live: Dorina Crișan Rusu. Coregrafia: Mălina Andrei. Distribuția: Ștefan Iordache, Ștefana Zamfirescu, Mihai Dinvale, Cătălin Stanciu. În diverse roluri: Dana Dembinski-Medeleanu, Julieta Szönyi-Ghiga, Mădălina Constantin, Domnița Constantiniu, Papil Panduru, Ion Lupu, Emil Hoștină, Nicolae Pomoje.**

Împăratul e gol!

La începutul spectacolului *Legenda Ultimului Împărat* de Valentin Nicolau, împăratul este (aproape) gol. Ca și cel al lui Andersen, împăratul lui Nicolau este obsedat de imaterialul pe care doar rafinații îl pot percepe. Bucătăreasa îl satură cu denumiri ale unor feluri de mâncare, darurile pe care le primește cu grație sunt simboluri miniaturale, chiar și curtezana, cu toată silueta ei impresionantă, pare, datorită elasticității corporale, un produs al imaginației. Teoria lui despre mecanismele puterii se înscrie în paradigma postmodernă. Pentru el, a stăpâni înseamnă a ști să produci mereu iluzii, pentru a hrăni mentalul colectiv. Pe supuși îi mânuiește cu fire invizibile care le colorează și controlează fantasmele. Libertatea pe care binevoiește s-o acorde nu este „necesitatea înțeleasă", ci posibilitatea de a minți, adică de a-ți expune public imaginea dorită. Una dintre dorințele împăratului este de a construi un imens palat, decorat numai cu imagini mobile. Aluzia trimite mai degrabă spre realitatea virtuală decât spre ctitoriile dictatoriale. Legenda de la care pornește intriga piesei vorbește despre un ultim împărat, stăpânitor peste un imperiu mondial, după care nu va mai urma nimic. Asumându-și acest rol, împăratul își trimite generalul să cucerească lumea, deși, pentru el, lumea nu e decât o hartă, deci o posedă deja. Ingenios, atrage atenția asupra eficienței războiului informațional. Trimiterile la dezbaterile actuale privind globalizarea, guvernul mondial etc. sunt transparente. Extinderea imperiului este însoțită de creșterea dimensională a împăratului cu corp mai curând miniatural (interpret Claudiu Bleonț). Problema succesiunii se pune tocmai când norocul încetează să-i surâdă și armatele încep să se retragă. Sfârșitul global fiind aproape, se presimte, în spirit creștin, o a doua venire a lui Christos. Măscăriciul

ar vrea să ia locul împăratului, dar nu ca simplu succesor, ci în postura insolită de Mesia. După o serie de dezvăluiri privind paternitatea celor doi, piesa se încheie în dezastru și nedumerire.

Piesa este descriptivă, lipsită de un conflict real, căci măscăriciul nu se opune împăratului, ci îl dublează. Textul atrage doar prin cozeria subțire, postmodernă, la care toate personajele contribuie, fiecare în același ton. Citită, piesa este un amestec stufos și amorf de aluzii culturale, fără o reală tensiune dramatică. Regizoarea Alice Barb a reușit, totuși, să facă, din amorf, bici. A plivit bine replicile și le-a făcut mai adecvate pentru rostire. A reușit să armonizeze o distribuție formată din două generații de actori. A ritmat spectacolul, a dat individualitate scenelor repetitive (înmânarea fastidioasă a darurilor), a reliefat scenele-cheie (încoronarea), a reușit să transforme în lovituri de teatru informările succesive privind relația de rudenie dintre împărat și măscărici: când frați de sânge, după mamă, când frați formali, după tată. A inventat momente teatrale de efect, între care aparițiile fotografului ca pitic (Lucian Pintilie a recurs odinioară la pitici, pentru a face distribuția la *Turandot*). Doar puțin înainte de sfârșitul primului act, ritmul se relaxează și un fals final stârnește nerăbdarea publicului. Muzica lui Piazzola, care-și îngână propria parodie, dinamizează și comentează, cu adecvare, acțiunea.

Claudiu Bleonț și George Ivașcu realizează un cuplu interesant ca împărat, respectiv, măscărici. Primul face o subtilă tranziție de la grotesc la tragic, al doilea păstrează o mască de Buster Keaton pe un trup mobil, cu mișcări precis controlate. Garda veche, formată din Rodica Popescu Bitănescu, Mircea Albulescu, Ion Lucian și Constantin Dinulescu, susține cu brio rolurile de curteni. Carmen Ionescu întruchipează cu aplomb o Agripină *second-hand*. Ilinca Goia, în formă fizică deosebită, se exprimă cu trupul, căci autorul nu i-a oferit prea mult text. Ion Andrei Ionescu, ca aghiotant, e o prezență care se reține, iar Georgian Ilie, în rolul fotografului, este sarea și piperul distribuției.

Fericit autorul în slujba căruia se adună atâtea talente strunite cu inteligență. Meritul lui este că a fost concesiv și nu i-a împiedicat pe ceilalți să-i îmbunătățească opera.

Legenda Ultimului Împărat **de Valentin Nicolau. Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București. Regia și ilustrația muzicală: Alice Barb. Scenografia și Light design: arh. Cătălin I. Arbore. Coregrafia: Roxana Colceag. Distribuția: Claudiu Bleonț, George Ivașcu, Mircea Albulescu, Ion Lucian, Constantin Dinulescu, Rodica Popescu Bitănescu, Ilinca Goia, Carmen Ionescu, Mihai Perșa, Ion Andrei Ionescu , Georgian Ilie, Sorin Sandu .**

Caractere

Dramaturgia lui Teodor Mazilu nu redă, pur și simplu, conflictele și atmosfera societății în care autorul a trăit. El desface realul în elemente de construcție, din care edifică o lume aparte, consistentă și interesantă. Este un univers de sine stătător, cu regulile sale proprii, cu forme specifice de comportament, definite prin protocoale de interacțiune atent codificate. Eroarea frecventă în punerea în scenă a pieselor sale provine din confuzia dintre creație și observație. Personajele sale nu trebuie interpretate în cheie realistă, deoarece ele sunt ciudate exemplare de insectar, nu tipuri pitorești luate din cotidian. Într-o perioadă în care ochiul atent la detalii și urechea fină, sensibilă la valorile oralității erau mărci ale talentului, Mazilu a preferat să inventeze decât să repertorieze. Arhitectura dramatică nu-l preocupă

excesiv, piesele fiind construite din scenete rotunde, aproape de sine stătătoare, care, în succesiunea lor, nu orchestrează conflicte, ci precizează caractere. Mazilu, ca și La Bruyère, este un moralist, nu un moralizator. Îl interesează mai mult să creeze tipuri, decât să le studieze, preferă să le exacerbeze grotescul decât să le blameze inepția. Gogu, Clementina, Ortansa, Emilian din *Proștii sub clar de lună*, asemenea unor Théognis, Pamphile, Lélie sau Glycère nu sunt figuri rupte din realitate, ci creații extravagante, șarjate în maniera lui Hogarth, nu a lui Daumier.

Personajele lui Mazilu vorbesc cu plăcere despre ele însele, au mania autocaracterizării și par a se cunoaște foarte bine. Comicul nu provine din contrastul dintre aparență și esență, respectiv dintre felul cum se vede personajul pe sine și modul cum este văzut de ceilalți (inclusiv de către public), ca în atâtea alte comedii. Dimpotrivă, hazul se naște din degajarea cu care personajele își etalează, fără retușuri de înfrumusețare, portretul interior. Într-o epocă în care ipocrizia se justifica în numele prudenței, iar discursul dublu era de rigoare, autodezvăluirea exprimă o luciditate care frizează nu atât cinismul, cât impudoarea. Întruchiparea unor asemenea personaje pune actorilor o sarcină grea, deoarece ei trebuie să adauge elemente credibile de limbaj nonverbal unui discurs ieșit din comun. De regulă, se împrumută detalii din realitatea străzii, pentru a face personajele „vii", dar aceasta le estompează extravaganța, deci le diminuează puterea de iradiere.

Silvia Codreanu propune o interpretare neobișnuită a rolului *Ortansei*. De regulă, aceasta este reprezentată ca *une femme fatale*, a cărei duritate neglijent expusă îi compromite puterea de a fascina. Actrița preferă să-și înzestreze eroina cu o frivolitate exacerbată, mecanică, făcând-o să gliseze, de la început, înspre comic. Scena în care artificiile ei spre a-l convinge pe Emilian eșuează amintește de strategia mult prea directă a lui Scarlett O'Hara pentru a pune mâna pe banii lui Rhett. Silvia Codreanu joacă foarte „mazilian" renunțarea voluntară a Ortansei la farmec pentru plăcerea de a se arăta așa cum este, adică „o femeie tare". Ea subliniază mereu prin joc precaritatea personajului, ceea ce este oarecum redundant, având în vedere caracterul explicit al partiturii. Violeta Crețu caută să dea *Clementinei* autenticitate, prin inflexiuni calde și unde emoționale. Efectul este plăcut, dar nepotrivit, deoarece ne face „să compătimim" cu personajul. Ion Cojocaru, ca *Emilian*, are morgă și stil, ca un Gregory Peck de periferie. Pare ușor timorat de proximitatea publicului, dar și aceasta „dă bine". Viviana Gherasim evoluează nonșalant pe patine cu rotile, contrazicând clișeul de secretară docilă. Din păcate, Ovidiu Gherasim-Robu nu scoate în evidență farmecul interlop al lui *Gogu*. Expunând o virilitate obosită până la caricatural și o încordare interioară fără rost, el este patetic, nu simpatic.

Regizorul Petru Ionescu a vrut să arate cum știe să dezvolte fiecare detaliu, iar, sugestiile textului neajungându-i, i-a adăugat fragmente dintr-o altă piesă a lui Mazilu, în intenția de a da o dimensiune onirică unor situații care n-aveau nevoie de așa ceva. A speculat spațiile de joc până la derutarea actorilor, siliți să-și spună, parțial invizibili, replicile. Scenografia lui Mircea Râbinschi este funcțională, centrul scenei, imaginat ca un pat imens, fiind sugestiv.

Lumea lui Mazilu își așteaptă încă întruchiparea scenică ideală, care să-i pună în valoare extravaganța, nu caricaturalul, invenția, nu convenția.

Theatrum Mundi din București și Teatrul Valah din Giurgiu – Proștii sub clar de lună **de Teodor Mazilu. Regia: Petru Ionescu. Scenografia: Mirea Râbinschi. Distribuția: Silvia Codrean, Violeta Crețu, Ion Cojocaru, Ovidiu Gherasim-Robu, Viviana Gherasim, Anula Pandrescu. Data reprezentației: 19 octombrie 2002.**

Constantin PARASCHIVESCU

Unduirile dramei

Versiune contemporană a celebrei povești de iubire shakespearene, piesa lui Jean Anouilh *Romeo și Jeanette*, deși scrisă la mijlocul secolului trecut, în 1946, după și înaintea altor lucrări din categoria pieselor „negre", cum și le-a denumit singur (*Euridice*, 1941; *Antigona*, 1944; *Ciocârlia*, 1952; *Becket*, 1959), dezvăluie o incompatibilitate existențială al cărei ecou îl regăsim și astăzi în medii și termeni diferiți, poate, de ceea ce am numi conformism și mărginire. Inadaptabilitate, nevoia individului de a se realiza liber de constrângeri, de falsificări, de a se împlini prin pasiune sinceră și dragoste totală. Cât mai e sau nu posibil asta la 400 de ani de la tulburătorul precedent din Verona, nu mai contează, contează cât de adânc și misterios se mai aprinde flacăra pasiunii între protagoniștii altor vremuri, într-un context în care romantismul e mai degrabă o melodramă desuetă și elanurile în domeniu alterate de cinism. Anouilh e sceptic și privește povestea de dragoste a noilor eroi dintr-o perspectivă de comedie tragică, ce-mi amintește de o versiune neaoșă de pe la începutul secolului douăzeci a lui Mihail Sorbul, *Patima roșie*. Ca *Tofana* e *Jeanette* aici, voluntară și pătimașă, cu extravaganțe teatralizate (cazul găinii sacrificate), care tulbură – și se tulbură de un *Romeo* abia ivit în familie, *Frédéric*, logodnicul surorii sale *Julia*. *Frédéric* n-are nimic din filfizonul *Tofanei*, *Rudy*, dar n-are, la o adică, nici din *Romeo* un elan aprins de înflăcărare, ci mai degrabă o înclinație potențială. Poate inițial frivolă. Dar care răstoarnă lucrurile, duce aventura spre dramă și sfârșit tragic. *Iulia* ar fi *Crina*, dar nu fragila naivă, ci realista făptură care ia în serios viața și îndatoririle matrimoniale. Fratele *Lucien*, cu căsnicie ratată și grațiile lui Bachus în sânge e, de bună-seamă, *Șbilț*, filosoful care spune adevăruri profunde, incomode și vede mai departe decât cei din jur, mai clar și mai trist. Doar tatăl lor și mama lui *Frédéric* nu-și găsesc termeni de comparație, decât între ei, în antiteză, el fiind anarhicul desăvârșit în total dezacord cu sobrietatea ei de habitudini și principii. Sinuciderea *Jeanettei* în finalul terifiant de furtună încheie o similitudine teatrală cu *Tofana*, evident în alt registru ambivalent, unde dramaturgul francez parcă s-a jucat cu o ipoteză sentimentală, ce a luat în desfășurare motivații mai ample și mai grave despre lume.

Pe care regizorul Claudiu Goga le-a descifrat în spectacolul de la „Nottara" cu o pronunțată rigoare dramatică, armonizând tonurile, ocolind cu matură intuiție capcanele melodramatice. A rezultat o dramă de autenticitate psihologică, în care motivațiile interioare se dezvăluie cu intensitate și implică protagoniștilor un joc concentrat. În care se impune mai întâi figura tatălui creată cu explozivă forță de Alexandru Repan, dar mai ales cea a filosofului ratat, *Lucien*, în compoziția căruia e evident că George Alexandru s-a simțit bine și a fructificat exemplar șansa de a se înfățișa și în alt chip decât cel al seducătorului simpatic. *Jeanette* e Ada Navrot, volubilă, persuasivă, cu accente pasionale și dramatice energic conturate, *Iulia* și *Mama*, văduvite de o expresie mai liniară în text, sunt creionate cu măsură de Clara Vodă și Emilia Dobrin, ultima și cu reacții de haz în situații contrariante. Nu l-am văzut pe *Romeo*, pe *Frédéric*, în Sorin Leoveanu, care poate în spectacolul de la Brașov a avut o seară anostă, nu l-a motivat jocul, aura personajului, drept pentru care nici

iubirea ce se presupune că se aprinde dintr-o privire între el și *Jeanette* n-are consistență, pare un efect artificial cu devieri parodice. Sau poate chiar asta a urmărit? Și așa fiind, jocul trebuia să prindă o câtime de elocvență.

Sunetele răscolitoare ale violoncelului, compuse de George Marcu și decorul din bârne, pe platforma ca o insulă bătută de vânt, al lui Sică Rusescu (premiul de scenografie la Festival) creează o adecvată ambianță unduirilor dramei.

Teatrul „C.I. Nottara" – Romeo și Jeanette **de Jean Anouilh. Regia: Claudiu Goga. Decorul: Sică Rusescu. Costumele: Lia Dogaru. Muzică originală: George Marcu; la violoncel: Ioana Ostafie. Distribuția: Sorin Leoveanu, Ada Navrot, Clara Vodă, George Alexandru, Alexandru Repan, Emilia Dobrin, Ion Siminie.**

Doamna Albright, SIDA și teatralitatea

Doamna Madeleine Albright ne vizitează țara și ne cere, printre altele, să ne înscriem în „efortul internațional de luptă împotriva SIDA". Iată, i-am spune, noi o facem încă dinainte de a veni dumneavoastră prin vocea sensibilă a teatrului, prezentând la Brăila piesa dramaturgului american Luis Alfaro – *Drept ca o linie*. Un spectacol despre SIDA, „o serie de 11 scene... cu umor negru și un limbaj violent (nerecomandabil persoanelor pudibonde fără acordul părinților), cum ne avertizează o foaie-program cu numele realizatorilor și o mențiune despre premiile autorului. „Prostituție, homosexualitate, Love for sale", mai citim acolo. Piesa este scrisă în 1999. Mă rog, nu tema și limbajul violent ne fac circumspecți, ci câtimea de încărcătură dramatică prin care cele 11 scene biruie cadrul irascibil-expozitiv al dialogului. Pentru că piesa este un dialog între mamă și fiu, o confruntare de atitudini, de percepții ale valorilor umane după o încercare ratată a lui de a se sinucide și efortul ei de a se regăsi într-o relație firească de familie. Tardiv și oricum ineficient, pentru că victima este iremediabil condamnată. Pe acest fond, autorul compune instantanee, momente disparate de criză care ilustrează o stare, o neconcordanță de atitudine, la limita derizoriului, dar nu intensifică drama cu căderea în coșmaruri și monstruos. Li se aud strigătele repetate, nu și rezonanța din adânc.

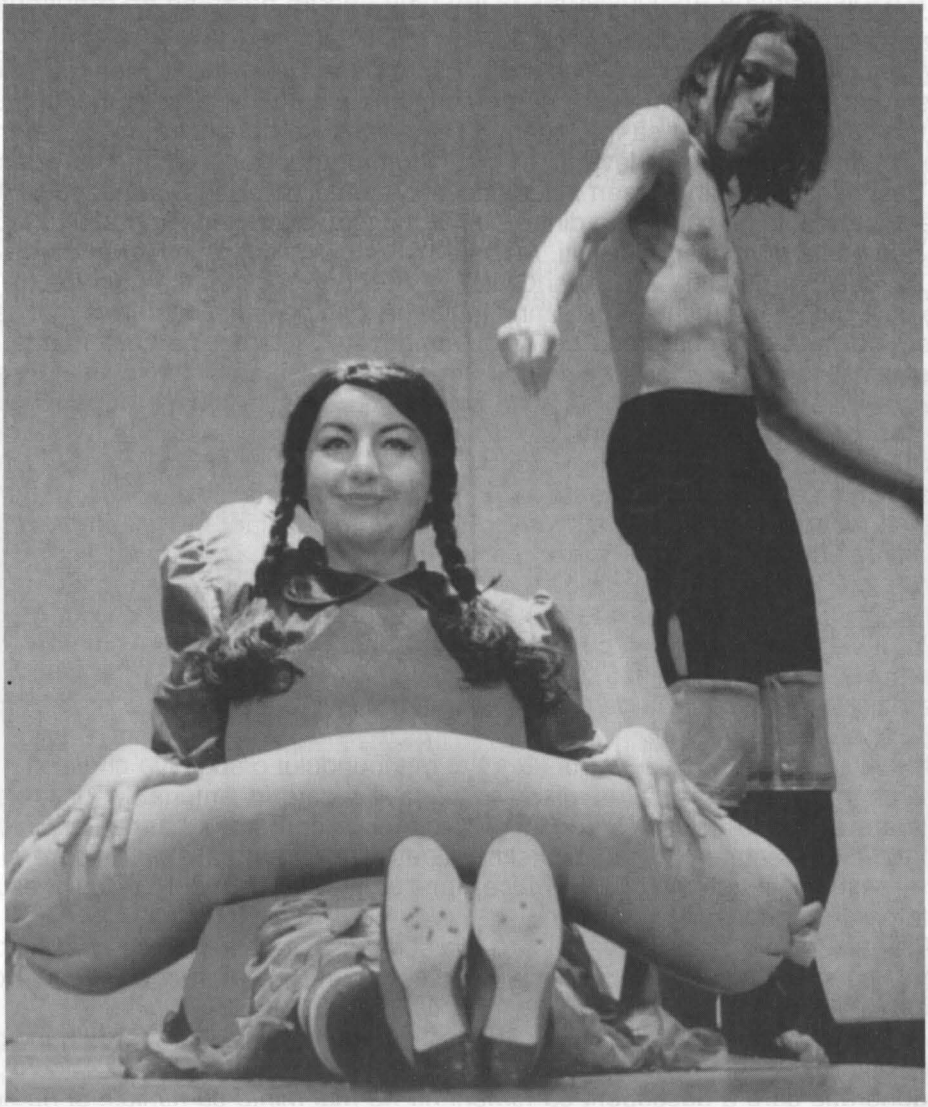
Pe două fâșii de pânză neagră așternute în hol sunt așternute fotografiile unor artiști și cântăreți celebri atinși de acest virus ucigător (Freddie Mercury, Cyril Collard. etc.) și ale unor personalități culturale care au înființat o fundație de luptă împotriva lui.

Între cele două fâșii îndoliate, una roșie ca sângele vieții. Spectacolul compensează prin teatralitate subțirimea fragmentată a textului, atât vizual cât și interpretativ. Radu Apostol, tânăr regizor premiat de UNITER pentru debutul său cu un spectacol inedit cu copiii străzii, e și aici îndrăzneț prelucrând o temă dificilă în limbaj artistic original și expresiv. Într-o bună colaborare cu scenografa Alina Herescu (plastică alegorică suprarealistă), coregrafia Laurenția Barbu (dansuri tulburător halucinante) și proiecții cu grafică video realizată de Vasilică Ionescu (uneori mai incitante decât fragmentele scenice, dar mereu fugare ca să le cuprinzi textul).

Și, firește, o serioasă implicare a protagoniștilor; tânărul Marius Manole, grav, interiorizat, susținând cu marcată sensibilitate tragedia damnării, Liliana Ghiță, o excelentă profesionistă a teatrului, cu intensități dramatice și autentice vibrații de

afecțiune și durere în confruntarea cu fiul. Drama pare a fi mai mult a mamei, prin lupta interioară ce se insinuează, fiul rămânând – premeditat? – „drept ca o linie" în fața morții. Numai că... numai că începută sus, pe strigătul sfâșietor al fiului înainte de tentativa de sinucidere, nesusținută în text printr-o gradație de substanță, drama mai mult se bănuiește decât se exprimă, iar ca sens mi se pare a se încheia la monologul mamei rostit tulburător de actriță la rampă, despre dragostea nețărmurită pentru cei născuți.

Teatrul *Maria Filotti* Brăila: Drept ca o linie **de Luis Alfaro. Regia: Radu Apostol, scenografia: Alina Herescu, coregrafia: Laurenția Barbu, mixaj sunet: Vivian Papadatu, montaj video: Radu Grigore, Lucian Năstase, grafica: Vasilică Ionescu. Distribuția: Liliana Ghiță (Mama), Marius Manole (Paulie), Mihaela Trofimov (Celula T, AZT, PIA), Elena Andron (AZT), Cornel Cimpoae (Celula T, AZT), Valentin Terente (Celula T, AZT), Emilian Oprea (AZT, Barbara). Premiera: octombrie 2002.**



Liliana GHIȚĂ și Marius MANOLE în *Drept ca o linie* de Luis Alfaro. Regia Radu Apostol.

Andreea DUMITRU

Totul despre generația mea

Drept ca o linie de Luis Alfaro, în regia lui Radu Apostol, producție a Teatrului din Brăila, nu este „o mică bijuterie". E un spectacol puternic – raport brutal despre o generație, șoc administrat unei stări de lucruri pestilențiale. La final ai senzația că tâmplele îți zvâcnesc și că sângele îți țâșnește pe nări, de parcă ai fi asistat la depresurizarea violentă a unei realități îndelung și peste măsură gonflate. *Drept ca o linie* e o *Pieta* răsturnată a lumii postmoderne – recviem profan al relației dintre o mamă prostituată și fiul ei gay. Cum poți împiedica un tânăr să se sinucidă, din moment ce SIDA l-a condamnat deja la moarte? se întreabă dramaturgul hispanic în anul de grație 1999. Întrebarea ne vizează pe noi toți, pare să spună Radu Apostol, tot mai decis să mizeze pe un teatru de acțiune socială.

Poetul Luis Alfaro scrie o meditație despre durere și doliu, la moartea unui prieten seropozitiv. *Actorul* care este Alfaro compune o comedie despre modul brutal și ciudat în care ne este dat să înțelegem că limbajul și corpul nostru, învelișuri fragile, nu ne aparțin niciodată cu adevărat. În orașul tuturor utopiilor – Las Vegas – singurătatea desenează un infinit deșert în jurul fiecărei făpturi. Iar dacă Dumnezeu se întâmplă să adoarmă, la fel ca oricare dintre noi, aruncându-ne în lume imperfecți, tot El ne arată prin boală drumul spre ceilalți. *Mama*, vulnerabilă și cinică în interpretarea excelentă, pe muchie de cuțit, a Lilianei Ghiță, își descoperă cu uimire condiția de *înger* grație bolii fiului. Maternitatea înseamnă iubire necondiționată. Dar cum e mai ușor să spunem ce *nu este* decât ceea ce *este* Dumnezeu... iubirea, pe care mama și fiul și-o refuză sistematic, își face loc doar în urma disprețului, a blasfemiei, a indiferenței. *Botezul* e titlul uneia dintre cele 11 scene ale piesei, anunțate prin proiectarea în fundal a desenelor vag antropomorfe, de un mister păgân, semnate de Victor (Vasilică) Ionescu. În jurul unei căzi banale, Radu Apostol și scenografa Alina Herescu construiesc o imagine de referință, violentă nu prin realism, ci prin sugestie. Despre boală ca șansă de recuperare a unei relații ratate se vorbește aici, fără menajamente, cu gesturi și vorbe puține, de o crudă poezie. *Botezul* e baia rituală a copilăriei, dar și o scenă de incest cu valoare inițiatică. Adolescentul *Paul/ Paulie*, acum o „legumă umană" cu mâini și picioare inerte, anexate grotesc, redevine pentru o clipă copilul care prin jocurile inocente ale mamei ia cunoștință de propriul trup. În actul sexual provocat de mama-prostituată emoționează tocmai tentativa ei disperată de a-i reda fiului senzația pierdută a corpului, iluzia de a fi încă în viață. Incestul acesta nu e o blasfemie, ci semnul unei regăsiri.

Nu se poate să nu vezi în trupul gol al muribundului o sugestie christică, susținută prin tragismul, fragilitatea plină de forță pe care o emană Marius Manole. E uluitoare prezența fizică a tânărului actor care, în coregrafia Laurenției Barbu, își dezvăluie expresivitatea plastică rarisimă. Grație lui, *Drept ca o linie* apare și ca o *Pieta* a sexualității ostentative, anarhice, fără semn și fără mobil, în care eșuează societatea zilelor noastre.

Drept ca o linie de demarcație între *aici* și *dincolo*, între lumea ca *chat* iluzoriu și *prezența* concretă a celuilalt. *Pietà* a unei lumi în care numai trecând pragul normalității opace îți mai poți dovedi ție însuți că exiști.

Viața merită trăită oricum, prețul ei justifică suferința, răscumpără handicapul, impune sacrificiul, susține *Mama* lui Alfaro. Pentru *Paulie*, pentru Radu Apostol, pentru o generație care a descoperit că *nimeni nu ne mai minte cu nimic... și nu ne mai spune că se poate și altfel*, doar riscul rămâne o certitudine.

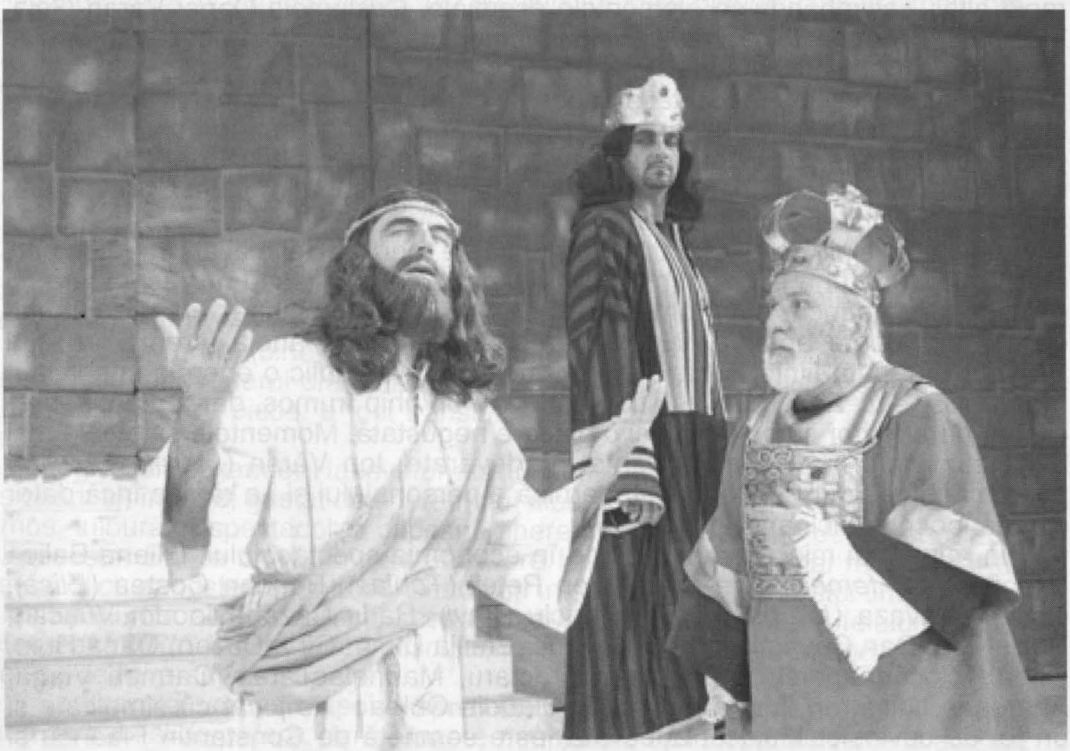
Elisabeta POP

O premieră absolută

După ani buni petrecuți în Franța și Israel, Radu Dinulescu s-a stabilit la Arad, oraș în care, cândva, foarte tânăr fiind, a montat câteva spectacole. După *Castelul* lui Kafka, Radu Dinulescu se arată preocupat acum de teme religioase. Piesa lui Radu Stanca răspunde, se pare, perfect preocupărilor lui, întărindu-i convingerea, conform propriei mărturisiri, că un text religios exercită asupra lui o putere magică, atingând un fel de stare de grație. Mai mult decât atât, un asemenea spectacol este și o luare de atitudine față de vulgarul și agresivul care au invadat azi atâtea producții teatrale și cinematografice.

Scrisă în 1946, piesa *Rege, preot și profet* este o metaforă a credinței și a destinului omului raportat la divinitate. Se simte apropierea de Lucian Blaga, al cărui asistent, discipol și prieten a fost autorul. Ne gândim nu doar la *Zamolxe,* ci și la *Tulburarea apelor* sau la *Cruciada copiilor*. Încărcată de simboluri și poezie, piesa nu e o simplă poveste, ci o incursiune profundă în spațiul dens al ideilor.

Rezumăm foarte pe scurt subiectul piesei. Într-o cetate oarecare, *Regele* a hotărât să le dăruiască bucurii și plăceri supușilor săi: o casă a desfătării și dezmățului, în care, dar suprem, *Regina* însăși va fi oferită bărbaților pentru o noapte, precum „o dănțuitoare". Iată însă că *Marele Preot* îi dă *Regelui* o veste



Rege, Preot și Profet de Radu Stanca. Regia Radu Dinulescu.

neplăcută și neprevăzută: un *Profet* orb (Valentin Voicilă), însoțit de o tânără (*Abigael*) se îndreaptă spre cetate și, spre a nu atrage blestemele și relele profeției, ar fi bine să închidă casa plăcerilor pentru o zi–două, până acesta va părăsi cetatea. *Regele*, și chiar *Regina*, se declară dezamăgiți de propunere. Atunci *Marele Preot* are o idee, crede el, salvatoare: până trece *Profetul,* să transforme casa plăcerilor în locaș de rugăciune – un altar în locul vaselor cu mirodenii, a covoarelor moi, a așternuturilor mătăsoase. Astfel, blestemul *Profetului* – prezicerea lui că cetatea, devenită „un vas pentru scuipatul Satanei", e sortită prăbușirii, iar locuitorii ei vor pieri cu toții – nu se va împlini. Propunerea *Marelui Preot* e menită să împiedice mânia Domnului, care, logic, nu va distruge un locaș de rugăciune. Cu alte cuvinte, slujitorul bisericii crede că-l va păcăli pe Dumnezeu... Iar dacă cetatea va rămâne în picioare, *Profetul* va fi trimis la moarte, ca mincinos, fiindcă legile cetății sunt aspre. *Regele* se învoiește.

Abigael, aflând ce se pune la cale, hotărăște să-și apere iubitul *Profet*. O poate face într-un singur fel: să accepte avansurile insistente ale *Regelui* și să petreacă împreună în chiar biserica proaspăt amenajată. Păcat de moarte, care desigur va atrage mânia Domnului și împlinirea profeției. *Profetul* se arată însă jignit și supărat: biserica nu trebuie profanată cu nici un chip, ființa lui pământească poate să piară, el e gata să se jertfească.

Noaptea cu lună plină, noaptea fatală vine... Cetatea nu piere, oamenii, pocăiți în ceasul al doisprezecelea, rămân în viață. Ca urmare, *Profetul* mincinos va fi condamnat la moarte... Iar *Abigael* va rămâne printre muritori să-și ispășească păcatul de a fi îndrăznit să pângărească sfântul altar.

Onisim Colta a creat un decor simplu și funcțional: locul desfătării devine rapid altar, schimbându-se elementele esențiale. Costumele Oanei Văran Goia, încercând să respecte canoanele unui anume timp biblic, sunt frumoase cromatic și adecvate identității personajelor.

Radu Dinulescu a respectat atât poetul, cât și dramaturgul; textul, cu tăieturile inerente unei versiuni scenice, este rostit curat, cu emoție și, în cele mai multe cazuri, cu claritate. Ca invenție scenică, spectacolul nu frapează, dar în echilibrul și eleganța lui suntem obligați să recunoaștem că el impune o piesă de valoare, atrăgând adeziunea spectatorului.

Actorii au slujit cu credință linia propusă de regizor. Cel mai aproape de personaj mi s-a părut a fi Valentin Voicilă: inspirat, calm, afișând nu resemnare, ci o înțelegere adâncă, supraomenească, iubire și înțelepciune. Emoție intensă degajă, la fiecare apariție, tânăra și foarte talentata Claudia Ieremia în rolul *Abigael*; din toată ființa ei transfigurată pleacă spre public o energie specială... În rolul *Regelui*, Zoltan Lovas știe să creeze un chip frumos, dar antipatic, precipitat, nerăbdător să nu lase nici o plăcere negustată. Momentele sale cele mai bune sunt cele cu *Abigael*: nuanțate, adevărate. Ion Văran (*Marele Preot*) a prins mai bine latura sfătoasă, slugarnică a personajului și i-a rămas încă dator cu cea ipocrită, vicleană.

În roluri mai mici, dar importante în economia spectacolului, Liliana Balica (*Regina* și *O femeie din norod*), Ioan Peter (*Tobias*), Bogdan Costea (*Elisa*), Costin Gravaza (*Ierubal*), Călin Stanciu (*Levi*), Radu Cazan, Teodor Vușcan, Doru Nica, Dan Covrig, Florin Covalciuc, Emilia Dima, Gina Cazan, Oana Huiu, Oltea Aciocârlănoaiei, Alexandru Bairactaru, Marinela Taraș, Carmen Vlaga, Anamaria Dumitran, Mariana Dănilă, Claudiu Oblea – au jucat cu simplitate și un fel de cuviosie. Muzica, adecvată, este semnată de Constantin Fleancu și Cristian Tarnovețki. Chiar și cei doi copii (Miruna Goia, George Balint) au trecut

prin scenă, ținându-l de mână pe *Profetul* orb, cu privirile ațintite spre el, nu spre sală...

Rege, preot și profet se dovedește o meditație gravă nu doar asupra martirilor religioși, ci asupra destinului oricărui vizionar care acționează în favoarea progresului, plătind adesea cu libertatea, sau chiar cu viața, curajul de a deschide căi noi spre cunoaștere. Spectacolul are meritul de a trezi în privitor întrebări și a-l pune în situația de a-l merita.

Teatrul de Stat din Arad – Rege, Preot și Profet **de Radu Stanca. Regia: Radu Dinulescu. Decor: Onisim Colta. Costume: Oana Varan Goia. Muzica: Constantin Fleancu, Cristian Tarnovețki. Coregrafia: Maura Ianoși. Light design: Lucian Moga. Distribuția: Zoltan Lovas, Ion Vara, Valentin Voicilă, Claudia Ieremia, Ioan Peter, Bogdan Costea, Liliana Balica, Costin Gavaza, Călin Stanciu, Radu Cazan, Teodor Vușcan, Doru Nica, Florin Covalciu, Claudiu Oblea, Oltea Aciocârlănoaiei Blaga, Ana Maria Dumitrean, Maura Ianoși, Mariana Dănilă, Carmen Vlaga, Ana Maria Dumitrean, Lăcrămioara Szlanko, Oana Huiu, Constantin Florea, Teodor Vușcan, Dan Covrig, Doru Nica, Florin Covalciuc, Emilia Dima Jurcă, Gina Cazan, Marilena Taraș, Liliana Balica, Ana Maria Dumitrean, Carmen Vlaga, Oana Huiu, Maura Ianoși, Mariana Dănilă, Oltea Aciocârlănoaiei Blaga, Costin Gavaza, Alexandru Bairactaru, Dan Covrig, Călin Stanciu, Constantin Florea, Ioana Miruna Goia, George Balint. Premieră absolută, data premierei: 10 noiembrie 2002.**

Hausvater și genul polițist

Considerând că terfelește valorile cele mai prețioase ale Angliei, englezii au calificat romanul lui James Chase, *No orchidis for Miss Blandish* pur și simplu fascist. Aceasta se întâmpla în anul 1938, când George Orwell lua apărarea romanului și când, miracol, el devine „cartea cea mai citită în rândul armatei engleze". Poate succesul romanului și apoi al piesei se datorează pasionantei povești pe care autorii nici nu se gândesc s-o „scurteze" (cum propune, hâtru, Jeffrey Archer), dimpotrivă, abundă incredibilele aventuri, personajele pitorești, o lume interlopă de o cruzime greu de imaginat, o lume fără scrupule în care, totuși, își face loc o poveste de iubire la fel de neverosimilă între Miss Blandish, fiica unui miliardar și unul dintre răpitorii ei, Slim, un tânăr cam infantil și cu totul ciudat. O dragoste bolnavă a doi nefericiți lipsiți de tandrețe, în căutarea sufletului-pereche, doi condamnați la moarte încă de la nașterea lor într-o lume care le-a dat bani, aventuri, senzații tari, dar nu i-a învățat lecția cea mai de preț: iubirea, nevoia de a dărui...

Caietul-program (bine întocmit de Ovidiu Cornea) ne spune că Robert David Mac Donald, semnatarul dramatizării, este actor, regizor, muzician, traducător: a tradus peste 60 de piese, a fost translator la UNESCO, a regizat spectacole de teatru și operă.

Regizorul Alexander Hausvater mărturisește că e interesat de genul polițist, pasionant și, în fond, gustat de tineret, mai ales. El întinde, abil, e sigur, prin acest frumos, tulburător spectacol, o capcană tineretului avid de filme de acest gen. Și nu greșește. Dar le oferă, în cele două ore fără pauză, mult mai mult decât un spectacol cu gangsteri: le întinde o nadă cu întrebări potrivite acestui timp și acestei generații. De pildă, una ar fi aceea a *căutării identității*, alta a felului cum se instaurează *FRICA* în individ, a *Riscului*, în fine, dar nu în ultimul rând, a *Libertății* înțelese ca reversul constrângerii.

Spectacolul vorbește apoi despre curiozitatea fără margini a omului, despre setea de bani și de putere, dar și despre *nehotărâre* ca incapacitatea de a acționa într-un câmp finit de posibilități. Despre *singurătate* într-o lume a violenței, despre

tristețea oamenilor bogați și solitari, despre criza acestei lumi bântuite de spaime, de teroarea atentatelor, de *Răul* ce pândește la tot pasul. În fond, Hausvater a înnobilat această piesă polițistă, semnând un spectacol straniu, cu trimiteri clare spre zonele profunde ale sufletului încercat de angoase, rătăcit și melancolic al omului modern.

Într-un spațiu admirabil gândit și împărțit de scenograful Doru Păcurar, lăsând scena cvasigoală și ridicând pe verticală un straniu dulap-vitrină, semănând ba cu sertarele frigorifice ale unei morgi, ba cu vitrine pur și simplu, ba cu încăperi minuscule de locuit, actorii, într-o condiție fizică de invidiat, se cațără, aleargă, se mișcă lent sau rapid, după cum cere o scenă sau alta, istorisind cu glasurile și cu trupurile lor, într-un ritm adesea îndrăcit, ciudata poveste cu gangsteri.

În rolul povestitorului și al detectivului Fenner – de fapt el conduce întregul spectacol, atent și concentrat – Zoltan Lovas își confirmă talentul robust, inteligența și farmecul bine cunoscute. Le adaugă, de data aceasta, o anume bruschețe, un jemanfișism specific lumii despre care ne vorbesc autorul și regizorul. Și chiar o anume detașare, marcată de un fin spirit parodic. Claudia Ieremia, excelentă într-un rol de mare dificultate, creează în primele scene o domnișoară răsfățată, obișnuită să poarte, seară de seară, la corsaj o orhidee proaspătă, să nu i se refuze nimic, să joace bărbații pe degete, să se distreze și, la polul opus, o ființă debusolată, răpită de gangsteri, bătută, violată, drogată, ajunsă într-o stare aproape animalică; și apoi, ca printr-o minune, capabilă de iubire pentru nefericitul Slim, legată de el aproape ombilical: două destine nefericite, acceptând să moară împreună, într-o scenă de un dramatism sincer, lipsit de patetisme inutile.

Remarcabil conduși, actorii arădeni devin personaje insolente, indivizi dubioși, capabili să ucidă oricând pentru bani, ființe debusolate, drogate, fără repere solide, dezorientate, rătăcite într-o lume în care decide puterea banului. Ar fi putut foarte ușor – dar l-a ferit mâna sigură a regizorului – să devină lamentabile și ridicole, provinciale măști, copii nefericite ale marilor gangsteri. N-au fost, nici o clipă. Dimpotrivă. Au jucat intens, concentrat, cu acurațețe și convingere.

Costumele (semnate de Oana Văran Goia) completează fericit siluetele celor vii, ca și ale celor deveniți, la intervale scurte, cadavre. De altfel, o idee foarte bună și foarte curajoasă a scenografului (și a regizorului!) a fost să populeze holul teatrului cu siluete de mărimea unui om – cadavre în varii poziții, pregătind astfel publicul pentru intrarea mai rapidă în atmosfera spectacolului.

Apelând la modalități specifice teatrului polițist, regizorul Hausvater a găsit numeroase posibilități de a muta totul în registrul mai elevat al teatrului psihologic sau chiar mai mult: spectacolul său este un eseu – dar nici o clipă didactic, nici o clipă terifiant sau plicticos – inteligent, construit parcă pe scheletul accesibil al genului polițist, nota de gravitate interogativă fiind predominantă.

Nu mai înșirăm, conform obiceiului, numele tuturor actorilor: ne-au convins, toți, într-un spectacol de acest tip, că alcătuiesc, când sunt bine conduși, o trupă omogenă, foarte bună.

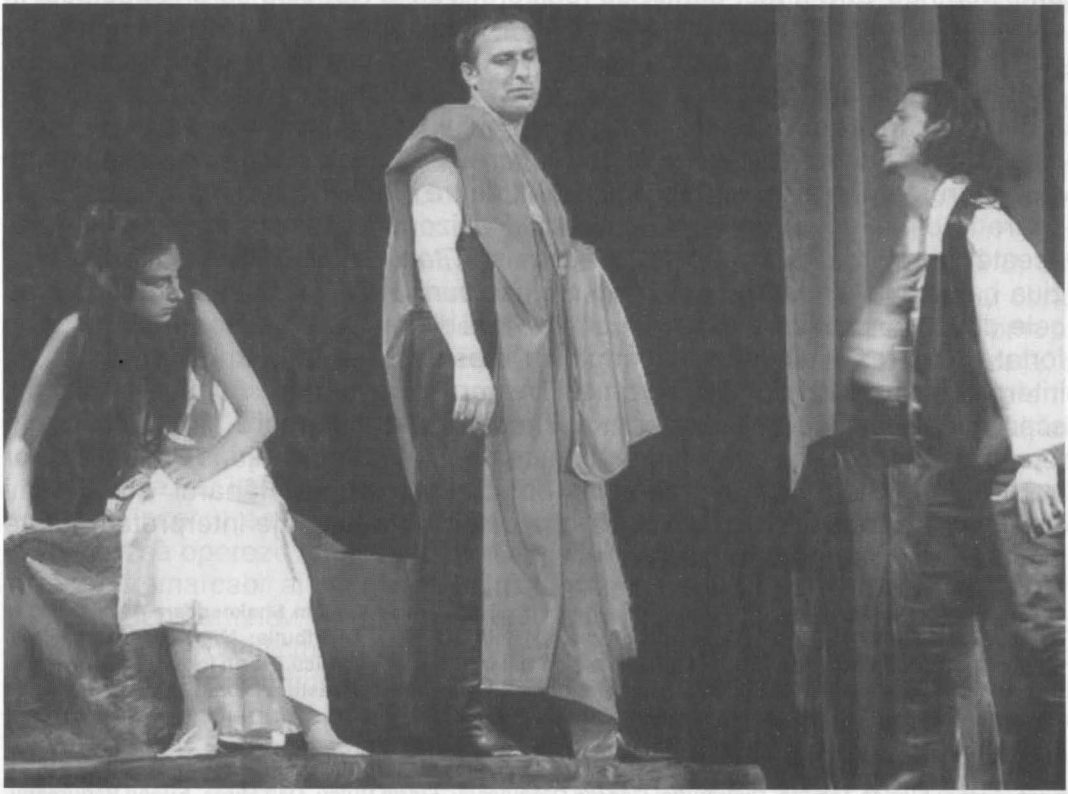
Teatrul de Stat Arad - Gheață și orhidee, **dramatizare de Robert David Mac Donald după romanul *Nici o orhidee pentru Miss Blandish* de James Hadley Chase. Traducerea: Horia Gârbea. Regia: Alexander Hausvater. Decorul: Doru Păcurar. Costumele: Oana Varan Goia. Aranjamentul muzical: Ildiko Fogarassy-Iordănescu. Mișcarea scenică: Hugo Wolff. Asistent de regie: Oltea Aciocârlănoaiei Blaga. Light design: Lucian Moga. Distribuția: Claudia Ieremia, Adriana Ghinita, Ioan Peter, Lăcrămioara Szlanko, Mihai Sorin Chitac, Călin Stanciu, Bogdan Costea, Florin Covalciuc, Constantin Florea, Costin Gavaza, Dorina Darie, Zoltan Lovas, Alexandru Bairactaru, Liliana Balica, Oltea Blaga, Mariana Tofan, Maura Ianos, Mariana Danila, Carmen Butaru, Carmen Vlaga. Data premierei: 16 decembrie 2002.**

Oana BORȘ

La Reșița, un teatru care vrea să trăiască

Reșița – un oraș mort din punct de vedere economic, impregnat adânc de urmele industriei sucombate. În acest peisaj, parcă rupt dintr-un decor al dramaturgiei absurdului, încercările Teatrului „G. A. Petculescu" de a nu lăsa ca și această instituție să fie pătrunsă de apatia locurilor sunt absolut de apreciat. O trupă foarte tânără, formată din absolvenți ai universităților de teatru din Timișoara, București, Târgu Mureș, fie de stat, fie particulare, efortul de a aduce regizori, precum și un sistem de turnee, efectuate nu numai în orașele din jur, dar și în București, fac să dinamizeze viața artistică de aici și o păstrează conectată, pe cât se poate, la ceea ce se întâmplă și în altă parte.

Stagiunea trecută s-a încheiat cu un spectacol Caragiale, *O noapte furtunoasă* în regia unui obișnuit al locului, Mihai Lungeanu. Anul Caragiale a fost, de altfel, o provocare pentru regizori, ale căror căutări au lărgit percepției operei dramaturgului: de la încercarea de reconstituire a atmosferei locale și de depistare a unei specificități naționale, sau concentrare pe latura socială, până la scoaterea din această localizare, aducerea către contemporaneitate sau



Visul unei nopți de vară de W. Shakespeare. Regia Vasile Nedelcu.

axarea pe latura strict estetică a problematicii pieselor sale. Propunerea lui Mihai Lungeanu nu se desprinde de cele care nu renunță a ilustra mahalaua sfârșitului de secol, chiar prin inserarea unor fragmente muzicale ale timpului, cântate „la Union" de un personaj adăugat, Ionescu, cântăreț și director de trupă. Motorul care mișcă lumea este, în decriptarea regizorală, sexualitatea ce devine centrul universului. În mijloc tronează patul/camera Vetei ce este, de fapt o scenă. De altfel, regizorul merge mai departe alegând o cheie puțin expozitivă, căci repetabilitatea, pare a spune el, rutinează și anulează gândul din spate, cel care ar trebui să dea viață actelor. Astfel, lumea lui Caragiale devine aici o mașinărie. Toată zbaterea personajelor este întreruptă, din când în când, de scurte momente în care toți sunt transformați în păpuși mecanice. Parte din personaje nu au consistență, de aceea întreaga construcție pare aplicată, nu născută. Personaje care trăiesc sunt *Titircă* (George Drăgulescu), un soț care știe ce se întâmplă, o opțiune destul de riscantă pentru că poate răsturna cheia întregii piese, dar care aici se insinuează doar, *Rică* (Constantin Bery), jovial, cu umor în avântul lui de a-i cuceri pe toți cei prezenți cu discusul lui politic, *Spiridon* (Eugen Pădureanu), expresiv în rolul permanentului năpăstuit. Undeva la mijloc se situează Mălina Petre *(Veta)* al cărei personaj nu este bine definit, situându-se într-o pendulare incertă, între femeia chinuită de dragostea pentru *Chiriac* și femeia cerebrală care știe ce vrea.

Un alt text al marii dramaturgii a marcat și începutul acestei stagiuni. *Visul unei nopți de vară* a fost gândit de regizorul Vasile Nedelcu ca un spectacol în care povestea este trasată scenic cu linie simplă, păstrând măsura și nelăsându-se pradă capcanei excesului de imaginație pe care textul poate să-l declanșeze. In contrast, însă, excesul se situează la nivel vizual prin costume a căror încărcătură trece de limita fastuosului, chiar dacă intenția a fost de a reconstitui o lume a vrăjii, a mirajului, în care elementele panteiste să se îmbine cu linii fruste. De altfel, interpătrunderea dintre viața reală și lumea fantastică apare în construcția regizorală firească. Regizorul derulează povestea în jurul acestei problematici a dublului. *Oberon* și *Titania,* stăpâni ai nopții, îmbracă ziua hainele lui *Theseu* și ale *Hipolitei,* așa cum *Puck* are două întrupări, după cele două principii care ne conduc: binele și răul... Surprinzătoare și oarecum forțată, dar rezolvată până la urmă cu meștesug, este distribuirea actorului interpret al partiturilor lui *Oberon* și *Theseu* și în rolul lui *Fundulea.* Astfel, scena finală devine un prilej pentru *Theseu* de a juca, spre hazul tuturor, în locul lui *Fundulea,* cel care după povestea nopții nu a mai ajuns la nunta celor trei cupluri. Și, în același timp, o oportunitate pentru tânărul actor Mimi Brănescu care a reușit cu talent să dea celor trei personaje interpretate fațete distincte și personalitate precisă.

Teatrul „G.A Petculescu", Reșița – Visul unei nopti de vară **de William Shakespeare. Regia: Vasile Nedelcu. Scenografia: Florica Zamfira. Coregrafia: Mălina Andrei. Distribuția: Mimi Brănescu, Florin Ruicu, Constantin Bery, Eugen Pădureanu, Ioana de Hillerin, Traian Tudorică, Florin Ibrași, Gabi Brosacă, Carmen Cizler, Mădălina Zamfira, Marica Herman, Iulia Popescu, Cristina König, Marcel N'Zemba Bienvenue.**

Teatrul „G. A. Petculescu", Reșița – O noapte furtunoasă **de I.L. Caragiale. Regia: Mihai Lungeanu. Scenografia: Florica Zamfira. Distribuția: George Drăgulescu, Florin Ruicu, Dan Mirea, Eugen Pădureanu, Constantin Bery, Mălina Petre, Marica Herman, Florin Ibrași.**

Ion PARHON

Vâlcenii nu se lasă

La Râmnicu Vâlcea, inimosul Teatru „Anton Pann", care n-a încetat să creadă în „steaua" sa nici când în sala Casei de cultură a sindicatelor sufla crivățul, s-a confruntat cu o nouă dilemă. Dacă printr-o Hotărâre de Guvern, care trecea sala unui vechi cinematograf în patrimoniul Consiliului județean, se ivea, în sfârșit, perspectiva ca teatrul să ocupe un sediu propriu, o anexă la Legea cinematografiei „contrazice" această veste bună. Fără să dezarmeze, *trupa a oferit publicului două premiere* înainte de sfârșitul anului trecut și se pregătește de zor pentru cea de-a treia.

În primul caz, spectacolul cu *Cel care a dat colțu'* de Rene de Obaldia, în regia tânărului Alexandru Boureanu, aduce în prim-plan două personaje feminine, care sporovăiesc despre defunctul soț al uneia dintre ele, despre luminile și umbrele vieții lor, sau despre senzualitate și despre condiția femeii, în general, mărturisindu-și totodată năzuințele lor neîmplinite. Se strecoară printre replici puțin umor, puțin amar, dar mult adevăr de viață, ce se întrevede mai ales în atitudinea, în comportamentul scenic, în ruperile de ritm și plasticitatea expresiilor fizionomice și corporale ale celor două interprete, Raluca Păun și Ramona Drăgulescu. Desfășurat în limba franceză, în prima parte, și în limba română, în cea de-a doua parte, spectacolul oferă și surpriza schimbării rolurilor, între protagoniste, fapt ce aduce un plus de vioiciune, de pitoresc și savoare, declanșând adeseori aplauzele entuziaste ale publicului.

Prin cel de-al doilea demers artistic, semnat de regizorul Adrian Roman, ne întâlnim cu piesa dramaturgului vâlcean Doru Moțoc, intitulată *Zborul, de fericire!*, care a prilejuit un frumos spectacol de teatru radiofonic, premiat în cadrul Galei UNITER din anul 2002. Este un dialog între două personaje, *A* și *B*, cu o identitate bizară, lipsită de determinări etnice, sociale, geografice și chiar caracterologice, care evocă nevoia de zbor, eterna noastră nevoie de zbor, prin puterea gândului și cea a visului. Totul se petrece într-o cameră și mai bizară, cu pereții văruiți gros, pe care se scurge nisipul, mobilată cu câteva scaune efemer ocupate, probabil de foștii „chiriași", a căror existență este trădată de încălțările scâlciate, aflate într-un colț al încăperii (decor sugestiv, realizat, împreună cu costumele, de Ileana Mihăescu). Pe parcurs apare și un „înger" care asistă discret la încercarea eroilor de a ieși din această veritabilă celulă apocaliptică, pregătit să opereze ritualul... dezinsecției. Prin iscusința directorului de scenă și aportul remarcabil al interpreților Cristian Alexandrescu (*A*), Sorin Ionescu (*B*) și Radu Constantinov (*Îngerul*), textul „suferă" nu numai un inspirat efort de vizualizare a conflictului, dar și de limpezire a semnificațiilor sale. La acestea se adaugă încă o contribuție importantă a regiei, prin „participarea" unui radio, care lărgește aria discursului scenic și adâncește sensurile piesei, le conferă conotații valabile pentru o civilizație bântuită de spectrul absurdului, al destrămării oricărei intimități și al alienării. Să fie zborul de gând o soluție? Dar încotro acest gând?

Marcela ILNIȚCHI

Fantezie cu măsură și veselie cât mai multă

A douăsprezecea reprezentație a piesei *Dragostea celor trei portocale* la Teatrul „Țăndărică" a fost precedată de o informare a oamenilor de teatru și a presei cu privire la activitatea instituției din anul 2002 și la proiectele viitoare. Managerul teatrului, Călin Mocanu, a făcut o sinteză a direcțiilor pe care este orientat Teatrul „Țăndărică" în scopul unei mari audiențe în țară și străinătate, dar și în scopuri experimentale și de cercetare în domeniul animației, prin ideea lansării în curând a unei săli-studio. În pofida unor probleme financiare cu care, de altfel, se confruntă toate teatrele azi, Teatrul „Țăndărică" și-a păstrat statutul de teatru îndrăgit în țară și respectat în afara ei. Evenimentul anual al înmânării Premiului de excelență în arta animației s-a amânat pentru 2003, fiind anunțat numai numele câștigătorului, artista Ildiko Kovács, veterană a regiei de teatru de păpuși.

Dragostea celor trei portocale, piesa-basm a lui Gozzi, preia personaje ale *commediei dell'arte* în intrigi complicate de fantezie. Transpunerea pe scena unui teatru pentru copii pare o alegere firească: premisa comică – prințul care trebuie vindecat de ipohondria lui prin terapia râsului – vrăjitoare și vrăji, dragoste oarbă indusă de magie, situații și personaje care să fie pe înțelesul copiilor și pe tipul lor de imaginație. Scenariul lui Cristian Pepino își taie o potecă simplă prin basmul erudit al lui Gozzi.

O altă ofertă a textului dramatic este bine exploatată în teatrul de marionete, fiind o cheie în plus pentru descifrarea imediată a intrigii; de exemplu, opoziția între bine și rău, ilustrată plastic prin jocul cu dimensiunile păpușilor. Dacă vrăjitoarele rele sunt supradimensionate, spiridușul *Farfarelo* care le dejoacă planurile este de dimensiunea unei jucării. În mod instinctiv, copilul se identifică cu cel mic, și răsturnarea raportului de forțe între mare și mic, frecventă în basmele cu care copiii sunt familiarizați, este asumată cu satisfacție și participare de spectator. Regele și sfetnicul lui sunt păpuși mânuite la vedere de actori. Este o notă comic-tandră referitoare la condiția lor de persoane în vârstă, înregistrată cu veselie de copii. Putem trece peste nerespectarea regulii ad-hoc că personajele rele sunt supradimensionate în cazul *Doctorului uriaș*, pentru că el este în cuplu cu *Doctorul pitic* și atunci efectul comic este predominant.

În același timp, regizorul ne arată prin forma și costumația regelui că a citit bine piesa în care *Regele Silvio* este o figură din cărțile de joc. Mai sunt semnale că în adaptarea sa Cristian Pepino nu trădează referința cultă în favoarea unei accesibilități totale a intrigii. Acolo unde regulile *commediei dell'arte* sunt congruente cu percepția copiilor, ele sunt respectate: îndrăgostiții nu poartă mască, ajutorul lor, *Pedrolino*, are un nas caraghios de clovn, dar este simpatic.

Piesa lui Gozzi nu este atât de dinamică ca poveștile pentru copii; de aceea ea constituie pentru regizor o propunere de inoculare a fanteziei speci-

fice autorului dramatic într-o schemă de mișcare și acțiune mai cunoscute publicului său, care, cu mici momente de trenare, are succes.

Teatrul „Țăndărică", Sala „Victoria" – Dragostea celor trei portocale **de Carlo Gozzi. Scenariul și regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Cu: Cristian Mitescu, Liliana Gavrilescu, Ioana Chelaru, Mariana Zaharia, Victor Bucur, Claudiu Iordan. Data premierei: 12 noiembrie 2002.**

Andreea DUMITRU

Chiar dacă ignori acest afiș, el există
FLASH sau CAI VERZI... ÎNTÂMPLĂRI BREZE...!

Sub mantaua de ploaie a instituțiilor subvenționate se petrec și întâmplări artistice care împacă cu succes capra bugetară cu varza independenței. Metaforic vorbind... În hățișul realității noastre, formula coexistenței reprezintă însă – deocamdată – cea mai la îndemână cale de a-ți afirma valoarea într-o zonă altminteri prohibitivă din punct de vedere financiar. Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu", arondată Primăriei sectorului 4, e un astfel de spațiu privilegiat în care mintea deschisă a unei directoare entuziaste – doamna Nicoleta Nicorici – se întâlnește fericit cu voința de a împinge lucrurile înainte și cu talentul excepțional al Claudiei Negroiu (creator și coordonator de proiecte). Să nu uităm că aici funcționează și Centrul MAD, motor al unei vieți culturale destul de zgârcite în alternative. Și nu trebuie să ne mirăm că activitatea acestor companii independente, ce implică parteneriate și închirieri de spații, e posibilă datorită unor fundații, menite să contracareze efectul aberațiilor birocratice.

Flash sau Cai verzi... Întâmplări breze...! este doar unul dintre proiectele (finalizate) ale acestui centru cultural (ca să evităm denumirea anacronică de „casă de cultură", datând din 1956) care i-a furnizat de curând chiar Teatrului „Bulandra" o trufanda precum *O noapte furtunoasă*, în regia Teodorei Câmpineanu. Lor le va urma, ni se promite, o mostră de teatru-dans, *Nijinski*, în coregrafia Mălinei Andrei și regia Emei Nicola, cu surprinzătorul Filip Ristovski.

Compania Gestual Art, Fundația Societa Club UNESCO București și, firește, Centrul „Nicolae Bălcescu" au produs spectacolul semnat de Claudia Negroiu, regizoare și... interpretă, alături de patru tineri viitori actori. Cornel Șerban, Dana Porlogea și Daniela Marinache (mai puțin Iuliana Asproiu) îi sunt și studenți în ultimul an la clasa din cadrul Facultății de Arte – Universitatea „Hyperion", clasă pe care o îndrumă ca asistentă a maestrului Virgil Ogășanu. Bănuiești, de la prima apariție pe „scenă" a Claudiei Negroiu, o afinitate artistică specială cu reputatul profesor: prezența magnetizantă, expresivitatea corosivă. O vedem aici în postura îndelung elaborată și exersată de mim și tap-dancer, pentru care demonstrează o uluitoare înzestrare. Dacă maestru de step i-a fost Sandu Faier, Dan Puric (din a cărui trupă a făcut parte) a inițiat-o în pantomimă. Virtuozitatea explozivă pe care o demonstrează în *Flash...* se datorează însă anilor de studiu individual perseverent. Acum, Claudia Negroiu predă ea însăși cursuri de step la MAD unor amatori cooptați din cele mai neașteptate domenii.

Flash sau Cai verzi... Întâmplări breze!... e un spectacol curat, lucrat cu atenție pentru detaliu și pentru rigoarea limbajului corporal, ascultând însă mai puțin, după cum avertizează și titlul, de o coerență interioară sau de logica unei povești. Vizualul (esențial într-un spectacol de mișcare) e tratat cu maximă seriozi tate, așa încât compoziția rafinată a cadrelor, semnată de plasticianul Aurel Pătrașcu, nu trece neobservată.

Pasaje muzicale consacrate (din operă, jazz, folclor), inspirat selectate, dar parcă întâmplător înlănțuite, precum și transcrieri inedite ale acestora (în maniera coloanelor sonore ale desenelor animate) sunt ilustrate de actorii-dansatori și mimi. Uneori, un miez de acțiune și sens e dezvoltat și prelungit în următorul flash... Alteori rămâne o sugestie în suspensie, întrucât registrul sau stilul se schimbă rapid. Sunt însă și momente valoroase în sine, salvate de tratamentul ironic sau de ineditul privirii regizorale. Reține un teatral și emoționant vals al personajelor purtând în jurul gâtului un soi de proteze înalte de ghips (sugerând oximoronic grația stării de debilitate fizică) sau alaiul de nuntă grotesc ce traversează parcă pe furiș planul din spatele scenei. Dar, mai ales, surprinde „citirea" *Rapsodiei române* în genul parodic al bancurilor: un american și un rus își dispută simbolurile naționale, arbitrați la centru de un (chelner) român veșnic exasperat-serviabil.

Ce se poate pretinde mai mult unui spectacol făcut cu pasiune, dar – fatalmente – în condițiile unui studio echipat sub strictul tehnic necesar? Revelația unor talente e poate cea mai importantă satisfacție. *Flash...* aduce în prim plan profilul unic al Claudiei Negroiu, alături de cel al unei viitoare actrițe remarcabile - Dana Porlogea.

Flash... Un spectacol de Claudia Negroiu.

Mesajul nu poate fi decât acesta: urmăriți-le, au forța de a-și construi ele însele drumul pe care îl merită!

Fundația Societa Club Unesco București, Compania Gestual Art, Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu" – Flash sau Cai verzi... Întâmplări breze...! **Distribuția: Claudia Negroiu, Cornel Șerban, Dana Porlogea, Daniela Marinache, Iuliana Asproiu. Regia: Claudia Negroiu. Compoziția plastică: Aurel Pătrașcu. Costumele: Adeline Pater. Make-up artist: Dana Porlogea.**

Cătălina PANAITESCU

O demonstrație în forță

Nu e de mirare că Teatrul Luni de la Green Hours, prin specificul lui de teatru-cafenea, propune *Sex, Drugs, Rock&Roll,* într-un moment în care se poate vorbi despre orice, aproape cu oricine. După cum nu este de mirare faptul că propunerea acestui text a venit din partea lui Florin Piersic Jr. – actor neconvențional în firea lui, în virtutea unei nebunii deja asumate. Chiar și spectacolul pare învăluit de o nebunie generalizată, aducând în prim-plan diverse tipologii prezentate în scurte monologuri – toxicomani, cerșetori, rockeri maniaci, oameni de afaceri – fiecare ajuns într-un moment de împlinire și relativ echilibru. Numai că se întâmplă ceva, acel „ceva" distrugător. Poate fi punctul zero al toxicomanului care mai are nevoie de o ultimă doză pentru a „depăși" cura de dezintoxicare, sau businessman-ul care povestește cu infatuare fiecare succes reputat ajungând, de fapt, la josnicia și decadența vieții lui. Poate fi orice. Și poveștile continuă, exploatând momentele culminante ale acțiunii, servind publicului pastila de care are nevoie. Este o combinație de divertisment, tragism, ironie, sarcasm, muzică tare și atmosferă relaxantă. Spectatorul este ținut în sală atât prin forța *one man show*-ului (gen solicitant pentru actor), cât mai ales prin faptul că se recunoaște, într-o oarecare măsură, în poveștile prezentate. Este un semn pozitiv faptul că există un teatru care își delimitează clar categoriab de public căruia l se adresează, că-l respectă și îi oferă ce are nevoie. De aceea *Sex, Drugs, Rock&Roll* este un spectacol care prinde la public. Florin Piersic Jr. dovedește nu numai că poate aborda un astfel de gen, ci îi poate face față cu brio mai ales când textul este foarte actual, impune un mesaj bine definit, cu țintă directă, dovadă reacția publicului.

Teatrul Luni de la Green Hours – Sex,Drugs, Rock&Roll **de Eric Bogosian. Regia, scenografia, aranjamentul muzical: Florin Piersic Jr. Cu Florin Piersic Jr. data premierei: 14 aprilie 2002**

ION CAZABAN

Trupul și sufletul

Argumentele apropierii dintre teatru și dans s-au dovedit, de-a lungul secolului 20, mai numeroase decât s-ar fi crezut, mergând până la acel spectacol de contaminare reciprocă, numit teatru-dans, din ultimele decenii. Cea mai

simplă justificare s-a întemeiat adesea pe însuși subiectul dramatic, cum se întâmplă și în recenta montare a scenei, mici dar laborioase, din strada 11 iunie. Ce a atras în special la realizarea sa: biografia unui dansator de neuitat ca Nijinski sau posibilitatea unei experiențe marcate de teatru-dans? Și una și alta. Un spectacol despre Nijinski, cel care, cu un veac în urmă, uluise lumea cu salturile sale feline, își află justificarea nu numai în dramatismul existenței sale, dar și în faptul că, astăzi, arta dansatorului primește cu interes lecția expresivității actorului, iar acesta caută să adopte sugestivitatea și ușurința mișcărilor de dans.

Aduse pe scenă, paginile Jurnalului lui Nijinski devin reprezentarea concentrată, intens dramatică, a unei cariere creatoare ieșită din comun, începută încă din adolescență, dar sfârșită dureros, în noaptea nebuniei, la nici treizeci ani. Cei care i-au admirat dansul pe scenele din Rusia, Franța, Statele Unite, în baletele *Petruška, Șeherezada, Năluca trandafirului* sau *După amiaza unui faun* nu-i vor uita salturile nemaipomenite, spiralele ametitoare, nici mimica expresivă, neîntâlnită la alții. Din paginile de jurnal alese, regizoarea Ema Nicola și coregrafa Mălina Andrei au reușit un spectacol unitar stilistic despre mitul dansatorului rus, dar și despre fragilitatea ființei sale umane, cu destin tragic. Interpretat de Filip Ristovski, apare pe scenă ceva – ceea ce este foarte mult – din imaginea acestui dansator de o „vivacitate totodată feroce și suavă", cum îl caracteriza Paul Claudel care l-a cunoscut personal.

Interpretul (de care ne amintim din *Turandot,* realizat de Cătălina Buzoianu) accentuează dinamica „trupului posedat de spirit" (remarcată tot de Claudel), oscilând între vitalitatea luminoasă și tensiunea dramatică, anunțând dezbinarea lăuntrică, tulburarea funestă. Ristovski sesizează nu numai mișcarea nervoasă a personajului său, dar și vulnerabilitatea sa profundă. Se configurează astfel, fluid, de o emoție aproape lirică, spectacolul ca un itinerar nu atât într-un timp biografic, cât într-un flux agitat de gânduri, de sentimente, unde contează mai puțin ordinea temporală. Ceea ce vedem ca mișcări și atitudini proprii dansatorului nu sunt obligatoriu complementare textului rostit: uneori, ele au o autonomie care provine, poate, dintr-o memorie a trupului. Ele pot fi o resuscitare a trupului de odinioară, o dată cu stările evocate, în relație cu momentele deosebite și personajele vieții sale. Pentru toate acestea, muzica – de diferite surse, deloc ilustrativ coregrafică – este una „de stare" și comentariu, iar luminile scaldă și pun în valoare. Vom reține acel portret superb, sub o lumină care cade perpendicular, exprimând și unind tensionat ceea ce era dionisiac, dar și apolinic, în ființa lui Nijinski.

După *O noapte furtunoasă* (apreciat în alt registru interpretativ, preluat ulterior de Teatrul „Bulandra"), *Nijinski* este o nouă reușită a inițiativelor creatoare găzduite în micul spațiu de elaborare teatrală de lângă Parcul Carol.

Casa de cultură „Nicolae Bălcescu" – Nijinski, **după *Jurnalul* lui Vațlav Nijinski. Regia: Ema Nicola și Mălina Andrei. Cu Filip Ristovski.**

OPERĂ ȘI OPERETĂ

Luminița VARTOLOMEI

Triumful travestiului

Cum din repertoriul nici unui teatru de gen care se respectă nu pot lipsi nu numai cele trei balete ale lui Ceaikovski (*Lacul lebedelor, Frumoasa din pădurea adormită, Spărgătorul de nuci*), dar nici principalele trei ale lui Prokofiev (*Romeo și Julieta, Cenușăreasa, Floarea de piatră*), era firesc ca Opera Națională din București să monteze acum „povestea pantofiorului", creată de Charles Perrault către 1700, devenită operă (rossiniană) la 1817 și balet (prokofievian) în 1915... Mai cu seamă că se îmbogățește astfel capitolul destul de anemic (de o bună bucată de vreme încoace) al spectacolelor care, chiar dacă nu sunt *numai* pentru copii, sunt totuși *în primul rând* adresate lor!

Firește, în seara premierei prea puțini dintre virtualii mici „consumatori" ai acestui produs artistic s-au aflat în sală; cu siguranță însă că ei o vor umple, în schimb, atunci când baletul *Cenușăreasa* va fi programat duminica dimineața. Până atunci, categoria lor de vârstă a fost reprezentată doar de către elevii Liceului de Coregrafie, ca de obicei masați la galerie și ovaționând furtunos fiecare izbândă interpretativă.

...Și – slavă Domnului! – au fost destule asemenea reușite, începând cu rolurile principale, virtuoz dansate de către Corina Dumitrescu (*Cenușăreasa*) și Ovidiu-Matei Iancu (*Prințul*), Laura Blică-Toader (*Zâna cea bună*), Gabriela Popovici, Oana Popescu, Oana Bădănoiu și Silvia Rotaru (*Zânele anotimpurilor*), Ciprian Stănulescu (*Profesorul de dans* și *Primul companion*) sau Eugen Dobrescu (*Al doilea companion*, într-un duo admirabil cu celălalt) și sfârșind cu personajele episodice, nu mai puțin bine individualizate în interpretarea lui Vlad Toader (*Un ministru*) și Sorin Badea (*Alt ministru* și *Peruchierul*), Antonel Oprescu (*Tatăl*), George Mocanu (*Croitorul* și *Majordomul*), Gabriel Luca (*Cizmarul*), Raul Oprea (*Bijutierul*), Cleopatra Andarache, Clarisa Cristea și Dorina Constantinescu (*Slujnicele*), dar nu atât de generos înzestrate de către coregraf cu partituri semnificative. (N-am să înțeleg niciodată de ce în baletele de tip academic personajele secundare sunt condamnate la a se exprima aproape exclusiv prin pantomimă, *dansând efectiv* mai puțin chiar decât corp-ansamblul! Iar când interpreții lor se numesc Vlad Toader sau Antonel Oprescu – pe care i-am văzut de atâtea ori în roluri de considerabilă spectaculozitate tehnică – nedumerirea mea este deplină...) I-am lăsat intenționat la urmă pe Tiberiu Almosnino, pe Cătălin Caracaș și pe însuși Mihai Babușka (regizorul și coregraful montării), căci ei creează într-un savuros travesti trio-ul de urâțenie, prostie și răutate al „vitregelor" Cenușăresei; ca dans în sine, dar și prin elementele de actorie implicate, aceasta este marea performanță a reprezentației!

Pentru realizatorii spectacolului, suprema provocare a constituit-o muzica lui Prokofiev: complexă și solicitantă pentru orchestra aflată sub bagheta dirijorului Adrian Morar, ea este dificilă deopotrivă pentru coregraf și balerini, prin capricioasa schimbare permanentă a stărilor sufletești exprimate. Singură scenografa

Adriana Urmuzescu are a se lupta doar cu spațiul scenei – prea mare pentru locuința *Cenușăresei* și prea mic pentru palatul Prințului, însă armonios și frumos structurat prin decoruri și costume.

Corina DUMITRESCU și Ovidiu-Matei IANCU în *Cenușăreasa* de Prokofiev.

Vârsta operetei

Deoarece (în urmă cu mai bine de două decenii!) a mai montat același titlu, în aceeași scenografie (a arhitectului Constantin Gheorghe) și coregrafie (a regretatei Mihaela Atanasiu), cu (în mare) aceeași trupă (evident, întinerită acum!), la sfârșitul primei reprezentații cu *Vânzătorul de păsări* de Zeller, regizorul George Zaharescu n-a răspuns invitației de a urca pe scena Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian", spre a fi aclamat de către public, alături de ceilalți artizani ai spectacolului (în frunte cu directorul Amza Săceanu). Ba chiar, încă înainte de ridicarea cortinei, a ținut să le atragă atenția câtorva critici muzicali aflați în sală asupra faptului că, din punctul său de vedere, această reprezentație nu constituie o veritabilă premieră, prea puține elemente ale concepției regizorale deosebind-o de vechea montare; splendidă dovadă de conștiință profesională, într-o vreme când a „vinde" de mai multe ori (drept unicat!) același produs artistic nu este – din nefericire – tocmai o raritate...

Astfel preveniți, cronicarii (și cei mai vârstnici, care își aminteau spectacolul de altădată, dar și cei mai tineri, care n-aveau cum să-l știe) au fost îndemnați să se gândească dacă nu cumva regia aceasta este *datată*. Ei bine,

în ceea ce mă privește, răspunsul este negativ: pe de-o parte pentru că în domeniul punerii în scenă opereta (cea vieneză, în orice caz) n-a evoluat cine știe ce de-atunci și până astăzi, iar pe de altă parte fiindcă viziunea regizorală a lui George Zaharescu a fost și în acea situație (ca mai totdeauna) cu un pas înaintea vremii, actualul *Vânzător de păsări* mi s-a părut la fel de proaspăt (în acord cu caracterul tradițional vienez al lucrării, totuși!) ca și cel de odinioară. (Ceea ce nu înseamnă că am găsit mai puțin urâte – mai ales sub raportul cromatic – decorurile și costumele din primul act...)

Cum V. Timuș și P. Andreescu au realizat pentru libretul semnat de Moritz West o versiune românească vioaie și amuzantă, proza cântărește considerabil în economia valorică a spectacolului, soliștii rostind-o cu reală plăcere; numai soprana Gabriela Daha nu găsește tonul firesc, compunându-și permanent un glăscior spart, de copil râzgâiat – ceea ce face antipatic tocmai personajul care merită cel mai mult să fie iubit de către public. „Poștărița Cristinel" cântă în schimb foarte bine muzica lui Karl Zeller, chiar dacă celebra ei arie a suferit la premieră de pe urma unui inexplicabil decalaj față de orchestra condusă (altminteri cu nerv și fermitate) de către Lucian Vlădescu.

Dirijorului i se mai poate imputa intensitatea uneori exagerată a sonorității de ansamblu (instrumental, dar și coral), cu care soliștii au a se lupta. Din fericire, cei mai mulți dintre ei izbutesc s-o biruie pe tot parcursul partiturii ce le este încredințată... Dar ce pot face Anton Zidaru (*Stanislas*), care are dificultăți în acut, și Florin Budnaru (*Adam*), care nu răzbate în grav? Noroc că sunt tineri și glasurile lor rezistă până la capăt unor astfel de presiuni, ba chiar câștigă în siguranță și strălucire pe măsură ce reprezentația se desfășoară!

Foarte bine cântă și Natalia Buciuman (*Prințesa*), Nicolae Măgureanu (*Weps*), Cristian Caraman și Viorel Ciurdea (cei doi „profesori și examinatori", într-o versiune memorabilă a celeilalte celebre pagini a acestei operete), iar Paul Lăzărescu, Alexandra Savu, Elena Siloci, Tiberiu Simionescu, Jeanine Bradler, precum și „cvartetele" de Doamne și Consilieri sau coriștii pregătiți de dirijorul Gabriel Popescu își compun cu profesionalism rolurile, indiferent de amploarea lor.

Reconstituind baletul vechii montări, Andreea Constantinescu se străduiește (cu considerabil succes, pe alocuri) să ridice trupa la altitudinea pe care aceasta o avea pe vremea când Mihaela Atanasiu crea pentru ea spectacole coregrafice de sine stătătoare și o purta în triumf prin lumea largă; iar soliștii de astăzi ai ansamblului – Iolanda Pruteanu, Marius Grosu și Florin Botiș – execută cu grație și virtuozitate pretențiosul dans de tip academic, arareori astfel întâlnit în operetă.

Cu soliști aflați la vârsta personajelor interpretate (Natalia Buciuman și Florin Budnaru sunt încă studenți!), având și fizicul, dar și înzestrarea muzicală și actoricească potrivite pentru genul acesta sprințar și sclipitor, Teatrul de Operetă are toate șansele să-și recâștige faima de pe timpurile când mica lui sală de pe Splaiul Unirii era tot timpul arhiplină...

Elena ȘORBAN

D-ale două carnavaluri

	Opera Română Cluj	Teatrul Maghiar de Stat Cluj
Realizatori:	Compozitor și dirijor al musicalului: Béla Hary	
regia:	Dan Lupea (examen de licență)	Mona Chirilă
scenografia:	Andrei Șchiopu	Eugenia Tărășescu-Jianu
interpreți:	Florin Estefan, Petre Burcă, Ludovic Kendy, David Buzgău, Cristina Maria Damian, Rodica Baltes, Petre Ghilea, balerina Codruța Oancea, orchestra, corul (maestru de cor: Tiberiu Popa), un grup de balerini (coregrafia: Livia Tulbure-Gună)	Zsolt Bogdan, Miklos Bacs, Dezso Nagy, Levente Molnar, Zsuzsa Gajzago, Melinda M. Kantor, Aron Dimeny, măști Ilustrația muzicală: Corina Sârbu
Despre text și traducere:	Textul caragialesc are câteva tăieturi (la istorisirile despre șpiță, despre amorurile *Miței* ș.a.). În libretul de György Szabó și Cornelia Pantea, fiecare sectiune dramaturgică este dublată de un cuplet liric sau ansamblu solistic. Deși rimele reușesc să fie în nota limbajului original, totuși redundanța poate deveni supărătoare. O altfel de „traducere" apare în limbajul muzical.	Acțiunea este dinamizată printr-un „montaj" (declarat și reușit) inovator al textului originar. Cu multiple nuanțări, este excelent personajul colectiv – o întreagă lume ce participă prin metatext. Traducerea în limba maghiară, semnată de Attila Kiss Seprödi și Lajos Sylvester, nu ajunge la savoarea originalului (nici chiar pentru cine cunoaște, la nivel egal, cele două limbi), anumite echivalențe fiind, probabil, imposibile.
Muzica:	Universalizatoare, prin tonul de *musical* american. Cu de toate pentru toți... pasionalii, de la tangouri la cântece de mahala românească. Dacă ar fi mers pe (carna)vals, aducea cu *Liliacul* vienez. Calități importante prin antren dansant, parodii *(Nae* alias *Figaro* s.a.), virtualități de șlagăre.	Esențializată într-o figurație lăutărească, repetată obsesiv. Când muzica se încheagă în text, ea afirmă, á la Gică Petrescu: *„Numai femeia..."* larăși obstinația figurativă, care, înspre final, ajunge să imprime ritmul pentru pașii personajelor, organizându-i într-o ceremonie a absurdului.
Culorile:	Pestrițe, vii. Un amănunt: costumul decoltat (provenit din montarea operei *Carmen)* al unei coriste apare deplasat: orișicât în călduri, femeia – totuși, teoretic, carnavalul e iarna...	Alb dominant: fulgi de zăpadă, praf de pudră, fum de mici, tutu de balerină, măști de figuranți, var peste mizerie, var peste ipocrizie, fulgi de gâscan jumulit. Un alb apăsător (ca și în *Hamletul* regizorului Vlad Mugur) ...
O interpretare a mesajului regizoral:	Femeia-marionetă a unei societăți în perpetuă distracție. După cum o spune Iordache, în postura de păpușar, precum și o colombină, personaj dansat, prin care „o mască" din textul originar este accentuată ca emblematică.	Femeia – în ipostazele ei de extremă violență și senzualitate *(Mița* și *Didina,* deopotrivă) sau în ipostaza agresivă de spectator (borțoasa din figurație) –, motor ce transformă societatea în carnaval.
Finalul:	D'a capo, carnavalul, la nesfârșit.	Infinalizabilă, problema *Catindatului:* durerea lui de măsea reapare, aidoma durerilor unor anume „catindaturi" politice din zilele noastre de tranziție, temătoare de soluția lecuitoare radicală, multiplicându-se în bâiguieli tânguitoare.

Concluzia: comparezon n'e pa rezon – veniți la spectacole și intrați în ... rezonanță!

REVENIM

Ada-Maria WIGGINS

Creatorul de teatru

Marcel Iureș, director al Teatrului ACT și actor principal în spectacolul *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, dă, mai mult decât într-un singur sens, viață sintagmei din titlu. Teatrul ACT propune o formulă de companie dramatică privată, promotoare a spectacolului de cameră, cu mari actori, cu succes la public fără rabat la calitate, responsabil de transformarea unui decrepit subsol bucureștean într-un centru de interes atât pentru iubitorii de teatru cât și pentru mult-căutații sponsori.

Totodată, Iureș rămâne același fantastic actor, posesor nu numai al talentului absolut necesar, dar și al unui meșteșug cum rar întâlnești. La reprezentația ceam urmărit-o, concentrat asupra lui însuși – fără a fi atins de râsul isterizant al unui spectator ce nu înțelegea drama textului, de răsuflarea publicului, literalmente, în ceafă și nici de lungimea epuizantă a unui monolog de două ore – Marcel Iureș reușește performanța unui rar maraton actoricesc.

Asemenea binecuvântaților meșteri creatori ai delicatelor decorațiuni dantelate ale palatului maur Alhambra, tot astfel Marcel Iureș își construiește din precise nuanțe interpretative propriul său rol-citadelă, personaj-palat: *Boscon*, actorul care își poartă familia în turneu, cu o piesă scrisă de el însuși.

Actorul parcurge cu pași înalți lungul, latul și diagonalele spațiului de joc, purtând cu el turnul de fildeș filigranat al propriei închideri. Piesa pune în discuție relația dintre Creator și umanitate. Un estet se întreba dacă cei care plătesc milioane și miliarde pentru un Van Gogh l-ar accepta pe pictor în sufrageria lor. Dramaturgul Thomas Bernhard nu dă un răspuns acestei chestiuni, dar aduce în fața publicului un astfel de *Creator*, actorul *Boscon*, după opinia lui însuși, de geniu. Este irelevant dacă afirmația lui este sau nu justificată, importante sunt relațiile cu cei din jur, fie ei străini sau membri ai familiei, iar Marcel Iureș izbutește să țină într-un echilibru perfect nuanțele și tonalitățile contradictorii ale personajului. El trece în același cuvânt, dacă nu chiar în aceeași silabă, de la creație la tiranie, își supune familia unor accese de tandrețe, unui bombardament de sugestii subtile care se transformă, pe nesimțite, în examinări nemiloase, după criterii care aparțin, simultan, cruzimii și genialității.

Chapeau bas! în fața Creatorului de spectacol Marcel Iureș care își conduce personajul cu o tenacitate de bull-terrier, urmând neabătut drumul textului, fără a lăsa să îi scape de sub control, pe durata a două ore, nici o nuanță, nici o tranziție, nici un accent.

Felicitări domnului Actor-Creator!

NE-AU VIZITAT

Doina PAPP

ANGAJARE DE CLOVN pe franțuzește
Tandrețe și nostalgie

Cum a ajuns piesa lui Matei Vișniec la Théâtre Régional des Pays de la Loire, nu știm.Nu știm nici cum a parvenit pe afișul Festivalului Național de Teatru (putea fi recomandat de participarea sa la Festivalul de la Avignon în 2001). Și n-am fi fost atât de curioși, dacă n-am fi vrut să aflăm cât mai multe cu privire la cariera scenică franceză a dramaturgului care în țara lui de origine a fost, în ultima vreme, copios exploatat .Imediat după Revoluție, Matei Vișniec a fost primul și cel mai insistent recuperat autor, anume parcă spre a răzbuna un destin nedrept care i-a împiedicat debutul în patrie, în 1987, tocmai când luase calea exilului (e cunoscut episodul opririi premierei de la Nottara o dată cu vestea imigrării autorului). I s-au jucat, astfel, mai ales în primii ani postrevoluționari, aproape toate piesele, în București și în țară, prin sârguința unor regizori fideli ca Mihai Lungeanu și Nicolae Scarlat, i-a fost consacrat un festival-colocviu, a devenit un adevărat clasic în viață al teatrului de avangardă, așa încât, pentru moment, e foarte greu de imaginat, în ce-l privește, ceva care să treacă drept noutate și să trezească curiozitatea publicului și a criticii. Scena românească e la curent și cu ultimele sale creații (piesele *Mașinăria Cehov* și *Istoria comunismului scrisă pentru debilii mintali* circulă prin secretariatele literare) cu schimbările de stil și registru ale autorului care a trecutut, de la „absurd", la un teatru puternic angajat în social-politic, un teatru realist-poetic, adesea mult mai apropiat vocației sale.

Sigur, un spectacol creat în Franța,în țara de adopție a autorului, ar fi putut însemna cu adevărat altceva, vorbindu-ne, în primul rând, despre modul în care a fost receptat autorul român acolo. Cu atât mai mult cu cât piesa reprezentată – *Angajare de clovn* – e una scrisă în România și a avut premiera aici, urmată fiind de o carieră în străinătate, semnificativă și ea. Publicul a făcut, cum știm, cunoștință cu acest text printr-un spectacol expresiv, datorat regizorului Nicolae Scarlat – montat la Teatrul Levant al Valeriei Seciu, în 1992 – mizând pe trei interpreți care s-au dovedit inspirați: Mitică Popescu, Valentin Uritescu, Alexandru Bindea. Același spectacol va fi selecționat de Tankred Dorst, în vizită sa în România, pentru a participa la Festivalul dramaturgiei contemporane de la Bonn. A mai existat și o montare în cadrul proiectului *Teatrul franco-român* al UNITER, semnată de Alexandru Tocilescu în colaborare cu scenograful Dan Jitianu la *Théâtre du Rond-Point* din Paris, unde actorii francezi s-au apropiat cu sensibilitate de temele piesei, spectacolul „vieții în

arenă", din perspectiva aşteptării absurde a morţii, ca în *Aşteptându-l pe Godot* de Beckett (comparaţia a fost făcută de fiecare dată).

Teatrul regional din regiunea Loarei, care a prezentat la Bucureşti versiunea franceză a piesei – *Petit boullot pour vieux clown* – în regia lui Patrick Pelloquet, ne-a reamintit frumuseţile poetice ale scrierii lui Vişniec, suflul tragic care străbate atmosfera de aparentă voioşie animată nostalgic de foştii actori de circ. Deşi spectacolul nu atinge vibraţia metafizică a textului (la jumătatea drumului între Cehov şi Beckett, cum îl aprecia un critic francez) şi cu atât mai puţin simbolistica lui existenţială, e fidel lui, în mare măsură povestind cu o cadenţă tipic franţuzească (ne referim la şcoala de declamaţie) acţiunea din acest episod dramatic. Poate aici e şi capcana parabolei, aparent o duioasă poveste despre clovni, sau „circari", cum inspirat scria mai demult o colegă, accentuând oportun asupra cabotinismului afişat. Trei asemenea personaje se întâlnesc în antecamera unui angajator pentru a ocupa postul scos la concurs. Sunt bătrâni, trecuţi, au fost cândva glorioşi şi colegi în arena mare a circului. Acum sunt rivali şi, în mod absurd, îşi râvnesc unul altuia locul. Ba chiar se şi înfruntă şi încearcă să se elimine reciproc, cu sadism, pentru a câştiga, ce? Finalul dezvăluie misterul uşii închise, în faţa căreia cei trei aşteaptă retrăindu-şi gloria reală sau imaginată. Dincolo de zăvor, doar neantul, moartea şi... imaginea colorată a unui vis care a fost. (Acest cadru final e, de altfel, o frumoasă sugestie plastică pe care o face spectacolul, evocând un spaţiu şi o lume din care n-au rămas decât fantoşe).

Ideea de a urmări realist înduioşătoarea poveste a clovnilor, n-ar fi fost cel mai rău lucru din lume. Pe această cale a jocului realist a avut succes şi spectacolul de la Teatrul Levant cu distribuţia amintită. Doar că trăirile actorilor erau acolo verosimile, convingătoare prin candoarea cu care erau redate. Dimpotrivă, actorii francezi au preferat o intrepretare cu îngroşări retorice, pentru a evidenţia mai degrabă cabotinismul clovnilor şi mai puţin dramele umane. Poezia tragică a bătrânilor e redată prin grimasele şi rictusurile groteşti ale acestor oameni care o viaţă întreagă s-au străduit să-i facă pe alţii să râdă ca nişte clovni veritabili. Maimuţărindu-şi viaţa, ei au rămas cu surogatul ieftin al imitaţiei comice şi cu accesoriile la purtător (nasul roşu, umbrela în miniatură, peruca zbârlită). Generoasa temă a circului care, cum ştim, a dat în teatru şi film capodopere, este întotdeauna o piatră de încercare şi pentru actori. Cu atât mai mult aici, unde era necesară o diversificare tipologică prin mijloace actoriceşti specifice celor trei. În parte, ea le-a şi reuşit celor trei, în nota generală cu miros de grime şi mucegai a spectacolului. Cel mai înduioşător, Niccolo, în interpretarea lui Jacques Marchand, e o prezenţă ghiduşă, tandră, nuanţată cu meşteşug în jocul experimentatului actor. Maurice Barrier în Fillipo mizează pe fizicul său de halterofil, făcând pe durul în cuplu cu mai plăpândul Niccolo. Alcătuire bizară, înrudită cu căpcăunii lui Dickens, Jean Claude Drouot în Peppino reprezintă varianta fioroasă a circarului, care dacă a fost conceput să-i semene lui Marx (sic!), cum scrie un cronicar francez, n-ar prea avea legătura cu piesa. Jocul lor marcat de un anume manierism face parte din concepţia spectacolului care tinde să elogieze sentimental un anume timp al vieţii şi al creaţiei.

Adrian MIHALACHE

PĂDUREA îmbălsămată

Pădurea a fost percepută simultan în mai multe moduri. Amenințătoare prin mister, ocrotitoare ca refugiu, bogată în lemn și vânat, obstacol pentru agricultură, pădurea a fost, rând pe rând, cutreierată, tăiată, arsă și admirată. Înțelegerea târzie a importanței sale ecologice n-a fost decât rareori însoțită de măsuri de ocrotire. Peste tot, pădurile sunt amenințate de lăcomia celor care le doresc transformate rapid în bani.

În piesa *Pădurea*, de N. A. Ostrovski, este vorba despre trei dintre cele cinci lucruri cu adevărat importante în viața unui om: banii, arta și amorul. Pădurea care dă titlul piesei nu este, aparent, decât obiectul unei tranzacții. Ea freamătă însă continuu în fundal, amintind mereu că opțiunile și acțiunile, raționalitatea și venalitatea nu pot explica, doar ele, ce se întîmplă în sufletul omenesc. Gurmâjskaia, cochetă bătrână, vinde cu neglijență o parte din pădure, preocupată fiind de amorul cu un tânăr zvăpăiat, împlinit, acesta, într-un chioșc de la marginea pădurii. Nepoata ei are întâlniri amoroase *în pădure* cu fiul cumpărătorului, care ține la ea, dar și la banii cuveniți ca zestre. Actorii ambulanți Sceastlivțev și Nesceastlivțev vor să deturneze banii încasați pentru pădure către finanțarea unui proiect teatral, atrăgând-o și pe tânăra nepoată înspre aventura lor artistică. Cînd aceasta, după oarecare șovăire, se decide pentru dragoste, în defavoarea artei, actorii își sacrifică proiectul propriu, oferindu-i ei banii, ca zestre. Gestul seamănă cu cel al lui Sylvestre Bonnard, cărturarul care-și vinde biblioteca pentru a-și ajuta tânăra iubită să se mărite cu alesul ei. Dacă eroul lui Anatole France procedează astfel în urma unei reflecții profunde și dureroase, eroii lui Ostrovski acționează, ca ruși adevărați, sub impulsul imprevizibil al momentului. În ambele cazuri, arta cedează în fața iubirii, iar banul, constituind măsura lor comună, este redirijat, fără a se pierde.

Scrisă și reprezentată în 1884, piesa lui Ostrovski amintește de Gogol și trimite la Cehov. Moșiereasa *Gurmâjskaia,* în interpretarea Tatianei Doronina, este, parțial, o cochetă ridicolă, descinsă din *Revizorul* sau din *Căsătoria*, parțial o rafinată gen *Ranevskaia,* care lasă livada pradă uitării, fiind preocupată de lumea sa interioară. Cuplul de actori ambulanți renunță la tentativa de a o atrage pe Aksinia spre aventura artei, preferând să-și sacrifice planurile pentru fericirea ei. Mai târziu, în *Pescărușul,* perechea similară – scriitorul celebru și actrița vedetă – nu vor ezita să-i distrugă, *Ninei Zarecinaia,* viitorul. Teatrul lui Ostrovski este unul de tranziție.

Jocul sensibil, rafinat al actorilor, luciditatea cu care aceștia situează piesa în contextul istoriei literaturii dramatice nu reușește să înlăture sentimentul de stinghereală în fața unei montări complet supuse tradiției teatrului psihologic. Decorul realist, cu fundaluri pictate, are efectul unui *trompe l'œil* de iarmaroc. Atenția la frazare, accentul bine cântărit pe fiecare replică impresionează plăcut, ca un meșteșug la care unii au renunțat și pe care alții l-au pierdut, dintr-o regretabilă ușurință. Dacă, în spectacol, se aude ecoul lui Gogol și se presimte aerul lui Cehov, nici un vânt nu adie dinspre teatrul zilelor noastre. Prin concepție, spectacolul este ferm încadrat în limitele literaturii ruse și a stilului realist-psihologic stanislavskian. Or, în cuplul *Sceastlivțev–Nesceastlivțev* s-ar fi putut întrevedea și perechea *Vladimir–Estragon.* Se pune firesc întrebarea dacă este util să se conserve un tip de teatru revolut, ca model de perfecțiune. Comedia Franceză, după ce s-a cantonat îndelung în declamarea stil Marele Secol, a decis să-și reînnoiască profund strategiile interpretative, dând clasicilor o viață nouă. Demersul teatrului moscovit seamănă, ca performanță, mai mult cu conservarea mumiei lui Lenin decât cu revitalizarea unei tradiții culturale care mai are ceva de spus omului de azi.

Pădurea **de A. N. Ostrovski. Teatrul Academic de Artă „Maxim Gorki" (MHAT) din Moscova în turneu la Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București. Regia: Tatiana Vasilievna Doronina. Decorul: V. G. Serebrovski. Costumele: V. I. Sevriukova. Distribuția: Tatiana Doronina *(Gurmâjskaia),* V. V. Klementiev *(Nesceastlivțev),* S. Gabrielean *(Sceastlivțev),* T. G. Șalkovskaia *(Aksinia)* ș. a.**

I-AM VIZITAT

Oana BORȘ

Despre Caragiale și despre noi

În pragul Crăciunului nostru, Ministerul Culturii din Republica Moldova a făcut un cadou iubitorilor de teatru: Festivalul Național „Nenea Iancu". Au contribuit la buna desfășurare a evenimentului: Uniunea Teatrală și Uniunea Scriitorilor din Moldova, Primăria orașului Chișinău, având ca parteneri Ministerului Culturii și Cultelor din România, Centrul de Cultură „Ginta latină" și Teatrul Național „Mihai Eminescu".

„Nenea Iancu" – un festival de teatru la care s-a visat mult – este o victorie a spiritualității românești, obținută cu greu.

Pătrunzând în spațiul basarabean, nu poți să nu-i constați particularitățile. Istoria ne-a despărțit și, cu toate că, în ultimii ani, am fost obligați să suportăm forme de guvernare similare, existențele noastre au fost diferite. Celor de dincolo, siliți la dezrădăcinare, le-a fost refuzată decenii și secole identitatea națională. Nu puțini dintre intelectualii actuali își amintesc că pe Caragiale, de exemplu, l-au descoperit în anii studenției la Moscova. Evident, în versiunea rusească. Sau că primele volume ale autorului au apărut în „traducere" din română într-o variantă arhaic-regionalizată – limba „moldovenească". Într-o Europă a secolului al XXI-lea, în care pretențiile individualiste ale popoarelor occidentale au fost îmblânzite și au devenit compatibile cu recunoașterea universală (stare spre care tindem și noi, aici, în România), în Basarabia lupta este încă focalizată pe definirea și consolidarea ca națiie. De aceea, organizarea unui festival care îl are drept patron spiritual pe Caragiale, ploieștean de origine, este un pas important. Recunoașterea lui ca dramaturg național, acolo unde reperele din spiritualitatea românească aveau voie să se limiteze numai la spațiul Moldovei (de fapt, erau Ștefan cel Mare, Eminescu și Ion Creangă) apropie măcar simbolic Basarabia de România. Cu atât mai important în realitatea politică de astăzi, în care, după o perioadă de destindere, rațiuni ce depășesc puterea de decizie a statelor mici au trasat o graniță ce împarte din nou Europa și ne desparte pe noi. Iar România a devenit, din păcate, pentru basarabeni o Moscovă cehoviană, în timp ce privirile oficialităților moldovene sunt întoarse, însă nicidecum cehovian, spre adevărata Moscovă.

Așa că se naște întrebarea: faptul că, în contextul dat, oficialitățile au acceptat și chiar deschis festivalul sub semnul lui Caragiale – în anul UNESCO – este dovada unei reale înțelegeri a realității, o coalizare împotriva buldozerului istoriei sau din contră, este vorba de simplă strategie politică, cu subtile trimiteri la epoca lui Cezar? Acel „circ" și acea „pâine"– formulă verificată ce obligă la complicitate. Căci, în aceleași zile, teatrele au mai obținut un câștig: o lege (ce va intra în vigoare din 2004) care să le reglementeze activitatea, o lege importantă pentru că obligă statul la acordarea de subvenții. În Basarabia

fiinţează un sistem ce ar părea firesc într-o societate sănătoasă: teatrele nu sunt susţinute financiar decât într-o mică măsură de către stat, sau chiar deloc, fiind nevoite, să se autofinanţeze. Aplicare prematură a unui sistem liberal într-o lume încă tarată, care nu dispune de structuri adecvate, transformă totul într-o luptă continuă pentru supravieţuire. Grav este faptul că aşa se alimentează (programat sau nu?) disputele interne, vanităţile, se deturnează scopurile, se dezbină acolo unde ar trebui, din contră, să existe unitate. Şi se dă o falsă impresie că problemele sunt rezolvate. O alee cu busturile scriitorilor români din grădina centrală, câştigată poate cu greu, nu va putea niciodată substitui lipsa literaturii române interbelice şi contemporane din librării. Sigur, e nevoie de modele sau chiar de mitizare, mai ales în aceste locuri, dar, în acelaşi timp, e importantă sincronizarea cu dinamica timpului nostru, timp ce are nevoie de informaţie, de mobilitate, deschidere şi asumarea realelor problemelor ale societăţii de astăzi.

În această atmosferă delicată, Festivalul Naţional de Teatru „Nenea Iancu" a căpătat semnificaţii mult mai speciale decât o simplă sărbătoare a teatrului, celelalte amănunte legate de buna desfăşurare, pierzându-se în anecdotică. Chiar dacă ele sunt o demonstraţie că, totuşi, Caragiale (ne-)a simţit bine, (ne-)a văzut bine. Nicidecum „enorm", nicidecum „monstruos". Adică: amânat de câteva ori, festivalul a fost obligat să însumeze până la urmă doar cinci montări ale teatrelor moldoveneşti, cu toate că iniţial se anunţase o mai largă prezenţă. Parte dintre teatre s-au retras din motive pe care nu le cunoaştem, dar putem bănui că nu sunt de ordin estetic. Pe deasupra, unul dintre aceste cinci spectacole, *O noapte furtunoasă* în regia lui Sandu Grecu, producţie a Teatrului „Satiricus" a fost motiv de dispută: creatorii lui nu l-au dorit în festival, dar juriul a trecut peste şi, vrând-nevrând, l-au „obligat" să se numere printre laureaţi. De fapt, toată lumea a primit într-o formă sau alta, premii, numărul acestora, statuat prin protocolul festivalului, depăşind de trei ori numărul spectacolelor din concurs. Până şi „castanele politice" s-au scos din foc cu mâna lui Caragiale, aşa că am asistat şi la demiterea ministrului culturii şi la înlocuirea lui cu viceministrul...

Dincolo de aceasta, spectacolele au oferit, cum era şi firesc, o imagine a ceea ce înseamnă percepţia lumii caragialiene astăzi. *Mofturi parfumate,* în regia lui Petru Hadârcă de la Centrul Cultural „Ginta latină" a fost considerat pe drept cel mai bun spectacol (dintre producţiile prezentate, nu am văzut *O noapte furtunoasă* realizat de acelaşi regizor). De fapt, un spectacol de revistă, inventiv, cu schimbări de ritm, realizat pe un colaj de schiţe, momente, versuri de Caragiale. O lume care mustreşte de viaţă şi păstrează vie ironia autorului, din când în când insinuându-se şi o aluzie politică. Personajele vin, se intersectează în acelaşi birt, îşi încep povestea pentru a o continua mai târziu după câteva halbe de bere, câţiva paşi de dans şi un cântec. O glumă, un „moft", dar un moft făcut bine. *Conu Leonida faţă cu reacţiunea,* prezentat de studenţii Academiei de Teatru (spectacol preluat de Teatrul Naţional „Mihai Eminescu") şi *O scrisoare pierdută* (Teatrul „Satiricus") au avut un punct comun: tuşa groasă a transpunerii textelor. Şi dacă, în exerciţiul studenţilor care abia descifrează tainele actoriei, acesta era reflexul imaturităţii în schimb, în spectacolul conceput de Sandu Grecu este vorba de o viziune regizorală grosieră cu o

simbolistică ostentativă ce urmărește un unic aspect: satira politică, chiar una foarte aplicată timpului, locului, societății. Teatrul „Bogdan Petriceicu Hasdeu" din Cahul a fost singurul teatru din afara capitalei moldovene prezent aici. Regizorul și actorul Sandu Țurcanu a încercat o abordare esențializată a dramei *Năpasta* care însă nu-i reușește, spectacolul fiind monocord, iar personajele neavînd evoluție.

Festivalul a fost întregit și de două prezențe românești: *O noapte furtunoasă,* în regia lui Felix Alexa (Teatrul Național București) și *Zi-le oameni, dă-le pace*, regia Maria Mihailopol (Centrul de Cultură „Tinerimea Română"), primite cu foarte mult entuziasm de către spectatori și de către oamenii de teatru. De altfel, și teoreticienii, și istoricii au avut ocazia să se întâlnească, să schimbe opinii, să diagnosticheze, să evalueze. S-a vorbit despre direcții și istorie a spectacolelor și creațiilor actoricești din opera lui Caragiale, despre modernitatea sa ca autor, despre modernitatea viziunilor scenice actuale.

Și astfel, adunând în jur, cu bune și rele, mișcarea teatrală din Moldova dar nu numai de acolo, acest festival nu trebuie să se oprească aici. Trebuie să fie un început stimulativ, trebuie să aibă continuitate (așa cum se dorește, de altfel), dar mai ales trebuie să *ne* unească.

Irina IONESCU

Utopii actuale și mai vechi

The Coast of Utopia, cel mai recent text al dramaturgului britanic Tom Stoppard, scris special pentru scena Teatrului Olivier din cadrul Naționalului londonez, cuprinde trei piese secvențiale (dar de sine stătătoare) pe care regizorul Trevor Nunn le-a transformat în tot atâtea spectacole-eveniment ale stagiunii.

Admirator al lui Cehov, Stoppard își dorea de mult să scrie o piesă cu subiect rusesc, fascinat fiind de imprevizibilitatea personajelor – „naturi foarte volatile, care își schimbă starea pe moment: sunt extrem de nervoși într-un moment, pentru ca imediat să devină iubitori". Anterior lucrase din dramaturgia rusă la o versiune scenică a *Pescărușului*, împreună cu regizorul Peter Hall (1997) și adaptase scrierile lui Gorki, pentru spectacolul lui Nunn – *Summerfolk* (1999).

Proiectul textului despre figurile revoluționare ale Rusiei secolului al XIX-lea – materializat prin *The Coast of Utopia* – se afla de vreo câțiva ani printre prioritățile sale dramatice. Pornind de la interesul personal pentru atitudinile și pozițiile social-politice adoptate de scriitorii prinși în interiorul regimurilor totalitare, Stoppard (deși ceh, de origine, nu a trăit nici un moment sub regimul comunist, emigrând de mic în Asia și apoi în Anglia) a ales drept primă sursă de inspirație cartea de eseuri a lui Isaiah Berlin – *Russian Thinkers.* La început și-a propus să scrie o singură piesă despre viața nobilului Aleksandr Herzen –

primul socialist declarat din istoria Rusiei – dar a devenit imediat foarte interesat și de activitatea anarhistului Mihail Bakunin. Alte personaje istorice incluse în trilogie sunt Karl Marx, socialistul francez Louis Blanc și scriitorul Ivan Turgheniev.

The Coast of Utopia este o poveste despre romanticii și revoluționarii aflați în mijlocul luptei pentru libertate politică, sub regimul țarului Nicolae I. Subliniază și satirizează, în primul rând, discrepanța dintre dezastrul existent în viețile personale ale personajelor (Herzen este, de exemplu, un erou plin de vicii) și idealurile lor politice, idei pe care Stoppard le admiră încă.

Voyage, prima piesă din cadrul trilogiei este centrată asupra familiei lui Bakunin și are loc la o moșie situată în apropierea Moscovei. Următoarele două piese au subiecte mult mai îndreptate spre politic. *Shipwreck* aduce în discuție activitatea lui Herzen în timpul revoluției de la 1848 din Franța, în timp ce *Salvage* are loc la Londra, unde scriitorii și activiștii exilați duc discuții uneori violente despre cursul evenimentelor.

Stoppard declară că a urmat firul întâmplărilor reale, fără să intervină mai mult decât era necesar pentru coerența textului. El recunoaște că a avut permanent în minte și costurile estimative de producție ale spectacolului, astfel încât în unele locuri a trebuit să fie foarte atent și să nu complice inutil acțiunea.

Stoppard și Nunn (ambii foarte bine cotați și apreciați la Londra) nu sunt la prima colaborare. Au mai lucrat împreună pentru alte două spectacole: *Arcadia* (1993) și *Every Good Boy Deserves Favour* (1977). Stoppard mărturisește că adoră să participe la repetiții, fiindcă Nunn „analizează textul rând cu rând, epuizând, înainte de a începe montarea la scenă, toate întrebările legate de subiect sau de relațiile dintre personaje." La rândul său, Nunn declară despre Stoppard că „are simț practic și că se pricepe la lucruri tehnice".

Deși greu de urmărit din cauza duratei impresionante, aproape zece ore, trilogia este într-adevăr deosebită la nivel vizual, mai ales că folosește relativ puține elemente, pe care le combină într-un mod pe cât de simplu, pe atât de inspirat. O scenă turnantă, cu doar câteva obiecte de recuzită, un fond sonor/muzical (printre altele și inevitabila balalaică) și foarte multe imagini proiectate, perfect controlate și sincronizate cu jocul actoricesc. Imagini fie statice (mestecenii sunt, bineînțeles nelipsiți), fie în mișcare pentru un efect dramatic de cea mai bună calitate. Și ar fi de citat aici scena plecării în exil a lui Herzen jucată pe fondul unei furtuni în larg, care părea să înghită toată scena. Moment impresionant și – într-adevăr – greu de uitat, mai ales în cadrul unui spectacol bazat foarte mult pe text.

The Coast of Utopia rămâne oricum unul dintre cele mai ambițioase proiecte ale ultimilor ani, chiar și pentru prima scenă londoneză. Un spectacol care aduce în discuție, pe lângă ideile-ferment ale *marii revoluții ruse*, și probleme de actualitate precum dezrădăcinarea, duritatea exilului, condiția imigrantului și, în special, insecuritatea pe care o presupune un astfel de statut.

CARTEA ȘI TEATRUL

Mircea GHIȚULESCU

„Citiți-mă, măcar citiți-mă"

Cine nu cunoaște drama *Noaptea...* de Mircea Radu Iacoban nu poate ști că este vorba despre un text subțire, aproape esopic (deci, filosofic), privind destinul romanesc sau al oricărui spațiu cultural și uman, una dintre cele mai semnificative piese de teatru contemporane. Și asta pentru că autorul a găsit o idee valabilă din punct de vedere filosofic și artistic. A găsi ideea este începutul tuturor lucrurilor: salvează sau compromite orice încercare artistică. A descoperit în documente informații despre ciuma care a decimat lașii secolului al XVIII-lea, care a determinat și o răsturnare socială. Puternicii care administrau Moldova fug de frica ciumei și, pentru o noapte, țara este condusă de Breasla Calicilor. Într-o postfață nostalgică și fermecătoare la volumul de teatru *Noaptea asta nu câștigă nimeni* (Editura Junimea, 2002) – unde explică aventurile pieselor sale pe drumul întortocheat de la masa de lucru la scenă, asemenea lui Camil Petrescu în *Fals tratat pentru uzul actorilor dramatici* pe care îl citează cu un excepțional portret al actorului Miluță Gheorghiu ca un mare senior al lașului – autorul ne informează că multă vreme, pentru a se apăra de năvălirile migratoare, orașul funcționa pe două niveluri: cel de deasupra solului cu clădiri de butaforie care erau incendiate la nevoie, altul în subsoluri, tuneluri, beciuri și ascunzători. Este un fel de „rotație guvernamentală" scrisă în reliefuri shakespeariene, mai ales că motivul Bufonului și Regele nu îi este străin. Pare o noapte de carnaval grotesc în care și calicii și-au pus măștile celor puternici. Cu toate acestea, nu cred să se găsească grabnic vreun teatru care să o joace, pentru că puțini mai au răbdare să citească printre rânduri dramele istorice românești care nu istoria, ci existența istorică o examinează. Când vom reuși să citim astfel de texte, așa cum citim cronicile engleze ale lui Shakespeare sau piesele lui Victor Hugo, Schiller, Camus (*Caligula* este o piesă istorică?) sau mai știu eu cine, abia atunci cronici vom avea libertatea de gândire necesară pentru a examina patrimoniul literar românesc. Am ales *Noaptea...* din cele nouă drame tipărite într-o antologie de autor pentru că aici este punctul de întâlnire cel mai expresiv dintre scriitorul și omul de teatru. De altfel, structura volumului este relevată pentru această idee. Mircea Radu Iacoban nu gândește nici o clipă dramele sale în autonomia lor literară, motiv pentru care textele sunt precedate de afișele premierei, cu numele celor care au creat spectacolul de teatru pornind de la textele sale. Aflăm, astfel, că *Noaptea...* a fost creată la Teatrul Național Iași de Sorana Coroamă în scenografia Floricăi Mălureanu, că *Sâmbătă la Veritas* a fost jucată la Studioul Casandra și la Teatrul Național din Weimar în regia Sandei Manu , care a montat și *Reduta* la Teatrul Național din Iași, ba chiar faptul că, nu o dată, autorul a fost pus în situația să devină regizorul propriilor piese, situație nu tocmai de invidiat dar care are meritul să ne amintească de vremurile lui Shakespeare și Molière când autorul, regizorul și actorul se întâlneau în una și aceeași persoană. Cine are curajul să testeze rezistența teatrală a acestor drame care tratează, fiecare în parte, nu probleme de ieri sau de azi, sau problemele omului individual și social dintotdeauna. Un spectacol cu *Noaptea asta nu*

câștigă nimeni la Teatrul Național din București cu titlul *Biroul informații eterne* din care „nu se vedea" decât Maria Teslaru, a pus într-o lumină proastă un text volatil în care comicul și tragicul se țes într-o rețea fragilă de subtexte. Din acest motiv, criticii care nu mai obișnuiesc să citească, mulțumindu-se doar să vadă, se grăbesc cu verdictele, grăbiți să predea cronica a doua zi dimineața. Vorba lui Pușa Dinulescu, citat de Mircea Radu Iacoban în finalul *Postfeței* menționate: „Vă rog din suflet, citiți-mă, măcar citiți-mă".

Teatrul lumii și circul lumii

Chimistul clujean Sorin Crișan a abandonat studiul „polimerilor" în 1989, pentru că România avea deja un ilustru expert internațional în domeniu sau, poate, pentru că nu îl mai avea. S-a dedicat studiului umanist, a absolvit secția de teatrologie a universității din Cluj-Napoca și s-a dedicat teatrologiei. Ruptura provocată nu a fost chiar o tragedie, pentru că el nu a făcut altceva decât să se mute cu armele și bagajele din domeniul chimiei în alt domeniu de cercetare. Sorin Crișan a rămas, într-un fel ardelenesc de a despica firul în patru, un chimist, ca în acest volum de debut intitulat *Circul lumii la D.R. Popescu.* Titlu foarte bine găsit, din acea categorie esențială care nu mai are nevoie de argumente. Într-adevăr, dacă vrei să vezi cum funcționează „circul lumii", îl citești neapărat pe D.R. Popescu. Lucrarea, teză de doctorat la origine, este o cercetare a chimiei celei mai rebele opere literare din România postbelică, plină de capcane, aluzii, referințe culturale, numai bună pentru a fi cercetată. Înarmat cu metodă universitară (care, nu o dată, prin obsesia citatului, indispensabil sau doar onorific, întrerupe fluxul lecturii), Sorin Crișan îl explică pe ascetul literaturii române contemporane cu ajutorul unei bibliografii critice impresionante, din care nu lipsește nici chiar Masao Yamaguchi cu eseul său asupra *Structurii mitico-teatrale în regalitatea japoneză.*

Atât de bine pregătit metodologic, Sorin Crișan nu avea cum să greșească nici o virgulă. El practică o *critică tematică* ce îi oferă acces la ideile generale: spațiu și timp, sacru și profan, memorie și conștiință, vis și moarte. Tot atâtea dileme ale omului, pe care le examinează prin intermediul operei literare, cu precădere dramaturgia lui D.R. Popescu. Desigur, o critică literară ce aspiră la eseul filosofic, dar al cărei avantaj este semnificativ: cititorul lui Sorin Crișan descoperă nu doar opera lui D.R Popescu, ci și modul de a pune întrebări acestei opere legate de omul contemporan. Cea mai interesantă idee pe care o lansează Sorin Crișan (în sistemul nostru de referință, bineînțeles): la D.R. Popescu, *literaritatea* (interesul literar propriu-zis) este secundară, perspectiva fiind mai curând mistică decât literară. Într-adevăr, de la un timp, D.R. Popescu nu mai este interesat să scrie așa-numitele „piese de teatru" sau romane, ci să consacre un alt tip de text în care eseul moral și filosofic se unește cu poezia și alegoria politică într-un aliaj inseparabil. Literatura dramatică devine metodă de reflexie prin intermediul dialogului și monologului. D.R. Popescu ar scrie, deci, texte paraliterare care încorporează romanul și drama într-o formulă insolită și provocatoare. Nu înseamnă că studiul lui Sorin Crișan epuizează problemele filosofice și formale pe care le implică această operă inepuizabilă ce reprezintă un material exegetic ideal pentru amatorul de enigme care trebuie să fie criticul.

Ștefan OPREA

Carte despre MARGARETA BACIU

În seria intitulată „Galeria teatrului românesc", patronată de revista „Teatrul azi" și coordonată de criticul Florica Ichim – serie în care au apărut până acum șase cărți despre actori și regizori din prima linie valorică a scenei naționale – a ieșit recent de sub tipar un substanțial volum despre marea actriță Margareta Baciu, fruntașă a „generației de aur" a Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași. Elaborat de profesoara Sorina Bălănescu, critic și istoric de teatru erudit și pasionat, volumul *O viață în sute de roluri. Margareta Baciu* se constituie ca un portret complex și vibrant al unei personalități artistice dintre cele care marchează decisiv viața unei scene și, totodată, ca o imagine cuprinzătoare a unei epoci teatrale; căci, urmărind evoluția actriței vreme de șase decenii (1920–1980), autoarea pune în evidență nu doar realizările acesteia, ci un cvasicomplet context teatral cu tot ce a fost semnificativ și demn de a rămâne în istoria teatrului: cu regizori, actori, directori, repertoriu și cu ecourile consemnate în cărți și în presă sau perpetuate de memoria publicului. Acribia cercetătoarei nu lasă nimic neinvestigat, astfel că opiniile ei, exprimate cu o competență de specialist, se sprijină nu doar pe bogatele cunoștințe proprii – care sunt ale unui om ce a trăit în teatru –, ci și pe mărturiile criticilor vremii, pe amintirile scrise rămase de la actriță, pe caracterizările făcute acesteia de aleși oameni de cultură (Ionel Teodoreanu, Aglae Pruteanu, Otilia Cazimir, Anny Braeschi, Lucia Braborescu, Lucian Pintilie, Cătălina Buzoianu ș.a.), încât din cartea Sorinei Bălănescu aflăm cine a fost Margareta Baciu și, mai ales, ce a însemnat ea pentru scena ieșeană și, în general, pentru teatrul românesc.

Fiică a unor oameni simpli (tatăl ei a fost ceferist), ajunsă funcționară la Primăria Iași – unde a fost colega unui alt viitor mare om de teatru, regizorul Ion Sava –, primește o bursă și devine elevă a Conservatorului dramatic, la clasa profesorilor Mihai Codreanu și Aurel Ghițescu. Încă elevă fiind, e angajată probistă la Teatrul Național și joacă (în stagiunea 1921–22) unele roluri mici în *O aventură frumoasă*, *Faust*, *Două orfeline* și altele asemenea. Dar adevăratul debut se va petrece în 1926 cu rolul *Anca* din drama istorică *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila, unde are marea șansă de a evolua alături de Agatha Bârsescu (*Doamna Clara*) și de Aurel Ghițescu (*Vlaicu-Vodă*). Primește, pentru acest rol, un premiu de interpretare și e trecută din corpul probiști-

lor în cel al actorilor stagiari. De aici începe o strălucită carieră în care, la început, se află roluri de subrete, cochete, ingenue dramatice, travestiuri, marile succese neîntârziind să apară: *Cherubino* din *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Akulina* din *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi, *Puck* din *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, *Luluța* din *Chiriția în Iași* (cu Vasile Boldescu) și *Chiriția în provincie* (cu Miluță Gheorghiu). Cântă și joacă în operete (*Gheișa*, *Vânzătorul de păsări*, *Dunărea albastră*, *Domnișoara de la poștă*, *Domnișoara de ciocolată*, *Vagabonzii*) și în spectacole de revistă (*Bimba-Bimba* de Ion Sava, în care interpretează cinci roluri diferite, unele în travesti).

Are norocul de a evolua sub îndrumarea marilor regizori Aurel Ion Maican și Ion Sava. Când aceștia consideră că actrița s-a maturizat, îi schimbă paleta interpretativă, trecând-o de la subretele molierești la roluri de caracter, astfel că devine *Catarina* (*Femeia îndărătnică* de Shakespeare), *Wanda* (*Gaițele* de Al. Kirițescu), *Catherine* (*Madame Sans-Gêne* de Sardou – alături de Miluță Gheorghiu, un extraordinar *Napoleon*). A fost perioada de glorie (anii '30) a Teatrului Național.

După război, teatrul intră într-o perioadă de derută, mai ales în privința repertoriului: sunt impuse piese din „creația nouă", în care esteticul este net subordonat politicului. Totuși, Margareta Baciu – ajunsă actrița de mare autoritate a Teatrului Național (în continuă concurență colegială cu Anny Braeschi) –, chiar dacă nu poate evita unele roluri din asemenea piese (*Pentru fericirea poporului*, *Omul din Ceatal*, *Zori deasupra Moscovei*), primește și interpretează o serie de mari personaje din dramaturgia universală: *Abbie Putnam* din *Patima de sub ulmi* de O'Neill, *Hecuba* din *Troienele* de Euripide, *Margaret* din *Richard III* de Shakespeare, *Virginie* din *Otrava* după Zola, *Linda* din *Moartea unui comis-voiajor* și *Rebecca* din *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, și altele. A rămas neîntrecută până azi în cel puțin două mari creații scenice: *Anna Fierling* din *Mutter Courage* de Brecht și *Celestina* de Fernardo de Rojas. Pentru *Anna Fierling* a fost distinsă cu Premiul de interpretare la Festivalul Național de Teatru din 1958.

Temperament puternic, dublat de o rară intuiție artistică, talent viguros, de o întindere și de o complexitate neobișnuite, Margareta Baciu a abordat toate genurile, de la ingenua de comedie ușoară până la marile roluri de tragedie. Iată cum o caracteriza fosta inspectoare generală a teatrelor, poeta Otilia Cazimir: *„A jucat, de-a lungul carierei sale atât de bogate și de variate, teatru clasic, teatru modern și nu a ocolit nici teatrul bulevardier care i-a adus, pe vremuri, succese răsunătoare. Îi plăceau însă rolurile grele, pe care le lucra cu migală, în adâncime, luptându-se cu ele până când, biruitoare, simțea că nu mai rămâne în interpretarea ei nici urmă de efort. În sutele de roluri interpretate Margareta Baciu a reușit să nu se repete niciodată, să nu semene nici cu ea însăși, cu atât mai puțin cu altcineva. Veșnic vie, veșnic alta, multe din realizările ei au rămas ca puncte de reper în istoria scenei moldovenești".*

Parteneră ideală în scenă, Margareta Baciu știa să evite locurile comune, clișeele, și mergea direct la esența caracterelor, conferind personajelor o vigoare și o credibilitate unice. A fost tipul de actor total, realizat la cele mai înalte cote ale expresivității scenice.

Toate aceste date și opinii despre actriță – și multe altele încă – se află ordonate, dezvoltate și comentate în cartea Sorinei Bălănescu, carte în care rigoarea cercetătorului se conjugă fericit cu talentul scriitorului, încât lectura nu-ți oferă doar bogăția informației, ci și satisfacția unei autentice delectări intelectuale.

INFO UNITER

(ianuarie, februarie)

În pregătire:

Gala Premiilor UNITER, care are loc la data de 7 aprilie 2003, în sala mare a Teatrului Național „I.L. Caragiale". Este perioada de vizionare și selecție a spectacolelor, de identificare a partenerilor, de pregătire a spectacolului Galei.

Campania Națională „Artiștii pentru Artiști", ediția 2003. Lansată anul trecut ca parte a programului „Casa Artistului", Campania își propune, în această ediție, o mai amplă strângere de fonduri pentru sprijinirea artiștilor vârstnici cu probleme de existență, prin participarea unui număr cât mai mare de public spectator, plătitor de bilete, la toate spectacolele din țară oferite în cadrul Campaniei, precum și prin identificarea și participarea unui număr cât mai mare de donatori. Principalii parteneri în realizarea Campaniei Naționale „Artiștii pentru Artiști" sunt instituțiile de spectacol din țară. În anul 2003, Campania Națională are doi timpi de desfășurare: martie și octombrie–noiembrie. Sumele colectate ca urmare a derulării Campaniei în anul 2002 au fost distribuite artiștilor cu probleme din toată țara de către o comisie socială care a analizat toate cazurile pe baza documentației aferente și a decis cuantumul de sprijin financiar.

"Voci și spectacole memorabile". Proiectul, inițiat de UNITER și realizat împreună cu Societatea Română de Radiodifuziune, a câștigat licitația de proiecte la Fondul Cultural Național. „Voci și spectacole memorabile" este un proiect destinat protejării, difuzării și punerii în valoare a unor spectacole teatrale de carieră, produse de diferite instituții din țară, care nu mai sunt înscrise în repertoriul curent. Realizarea proiectului presupune reactivarea, în formulă inițială, a unor spectacole de teatru, care devin acum spectacole de teatru radiofonic, ce urmează a fi transpuse pe suport electronic.

Piese noi 2003 . Proiectul, organizat de UNITER, în colaborare cu Fundația Pro Helvetia, Institutul Goethe Inter Nationes, intenționează să pună în circulație piese din dramaurgia contemporană din zona Europei Centrale și de Est (Germania, Elveția, Suedia, Norvegia, Ungaria, Rusia) cu scopul de a stimula colaborarea regională în domeniul teatrului și de a contribui la „updatarea" artei teatrale, la înnoirea mijloacelor de exprimare. Piesele selectate sunt traduse în limba română și devin spectacole-lectură. Proiectul se adresează în primul rând elementelor de decizie repertorială (directori, regizori, secretari literari), dar și publicului tânăr. Proiectul se desfășoară pe tot parcursul anului 2003, într-un ritm propus de 2–3 piese traduse și spectacole-lectură pe lună.

Saloanele culturale UNITER

Vineri, 24 ianuarie 2003, ora 16.30, are loc prima ediție din acest an a Saloanelor Culturale coordonate de regizorul Sorana Coroamă Stanca. Întâlnirea este dedicată medalionului **Teodor Cazaban** și are ca temă: „eseuri și cronici literare".

Aniversări

- 10 februarie 2003, va fi aniversat actorul **Victor Rebengiuc.**

CALENDAR TEATRAL

IANUARIE

5 ianuarie – 50 de ani de la premiera absolută a piesei ***Așteptându-l pe Godot*** de Samuel Beckett, la Théâtre du Babylone din Paris, în regia lui Roger Blin. Deconcertând inițial atât publicul cât și critica, piesa va intra însă destul de repede în rândul textelor fondatoare și exemplare ale dramaturgiei absurdului.

5/18 ianuarie – 140 de ani de la nașterea lui **Konstantin Sergheevici Stanislavski** (m. 7 august 1938). Începându-și cariera ca amator, el va fonda în 1898, împreună cu criticul Nemirovici-Dancenko, Teatrul de Artă din Moscova (MHAT). Regizor, actor și pedagog, Stanislavski lucrează intens în vederea nuanțării limbajului scenic naturalist. Aprofundarea psihologiei personajelor și crearea atmosferei sunt cheile de boltă ale sistemului său, strălucit ilustrat prin spectacolele-premieră cu texte de Cehov și Gorki sau cu montări din Shakespeare, Ostrovski ș.a. Practica și teoriile stanislavskiene privind psihologia artei interpretative vor influența decisiv teatrul realist din secolul al XX-lea.

13 ianuarie – 50 de ani de la moartea lui **Romuald Bulfinski** (n. 23 noiembrie 1878). Format la școala lui Davila, jucând apoi o vreme la Craiova, este – la începutul perioadei interbelice – un nume deja consacrat al scenei românești. Cap de afiș în cadrul câtorva companii particulare, el joacă ulterior la Național din București. A fost un comedian scânteietor, de vitalitate robustă, în roluri ca Falstaff (*Nevestele vesele din Windsor*) sau Sir Toby (*Noaptea regilor*), știind să abordeze însă, cu egală vigoare, și personaje de altă factură (Isidor Lechat din *Banii*, Doctorul Stockmann din *Un dușman al poporului,* Mephistopheles din *Faust).*

15 ianuarie – 240 de ani de la nașterea lui **François-Joseph Talma** (m. 19 octombrie 1826), faimosul tragedian al Franței revoluționare și napoleoniene. A interpretat cu patos și elan liberat eroi din drame de Voltaire, Chénier, Shakespeare, Corneille ș.a.

19 ianuarie – 125 de ani de la premiera piesei ***O alegere de Senat*** de Iacob Negruzzi, la Teatrul cel Mare din Iași. O bună comedie de moravuri, anticipând tipuri și teme ale *Scrisorii pierdute,* dar pe care incomparabila vervă caragialiană o va împinge curând în uitare...

22 ianuarie – o jumătate de veac de la premiera dramei ***Vrăjitoarele din Salem*** de Arthur Miller, la Martin Bech Theater din New York. Dincolo de episodul istoric evocat, spectatorii au putut identifica în piesă o aluzie critică voalată la adresa „vânării comuniștilor" pe care o inițiase în epocă senatorul McCarthy.

25 ianuarie – 280 de ani de la nașterea **Domnișoarei Clairon** (m. 1803), actriță de frunte a comediei franceze. Împreună cu tragedianul Lekain, ea a procedat la reforma costumului de scenă, folosind o vestimentație conformă cu adevărul istoric și „culoarea locală".

FEBRUARIE

1 februarie – 120 de ani de la nașterea lui **Evgheni Vahtangov** (m. 29 mai 1922). Discipol al lui Stanislavski, tânărul regizor a îmbinat preocuparea acestuia pentru realismul psihologic cu experimentele meyerholdiene. Din această sinteză s-au născut spectacole pline de dinamism și culoare, ca *Macbeth* (1921) și *Prințesa Turandot* (1922).

10 februarie – împlinește 70 de ani marele actor de teatru și film **Victor Rebengiuc**. Mișcându-se cu egală dezinvoltură în lumea lui Shakespeare și a lui Caragiale, a lui Cehov și a lui Marin Preda, a lui O'Neill și a lui Duliu Zamfirescu, întruchipând tipuri din cele mai variate categorii sociale, trecând firesc de la registrul realist la cel mai tragic sau comic, Victor Rebengiuc ne dă imaginea unui talent covârșitor, dincolo de care se ascunde munca asiduă și nesfârșită a profesionistului de clasă.

13 februarie – bicentenarul nașterii lui **Gustavo Modena** (m. 20 februarie 1861), actor cu mari resurse expresive și cu un repertoriu variat. În fruntea propriei trupe, a cucerit aplauze în numeroase orașe din Italia și din întreaga Europă. Modena are, între altele, meritul de a-l fi introdus pe Shakespeare în circuitul teatral al Italiei ottocentiste.

18 februarie – 330 de ani de la trecerea în neființă a lui **Jean-Baptiste Poquelin** (n. 15 ianuarie 1622), cel rămas în istorie, sub numele de **Molière**, ca geniu tutelar al comediei europene.

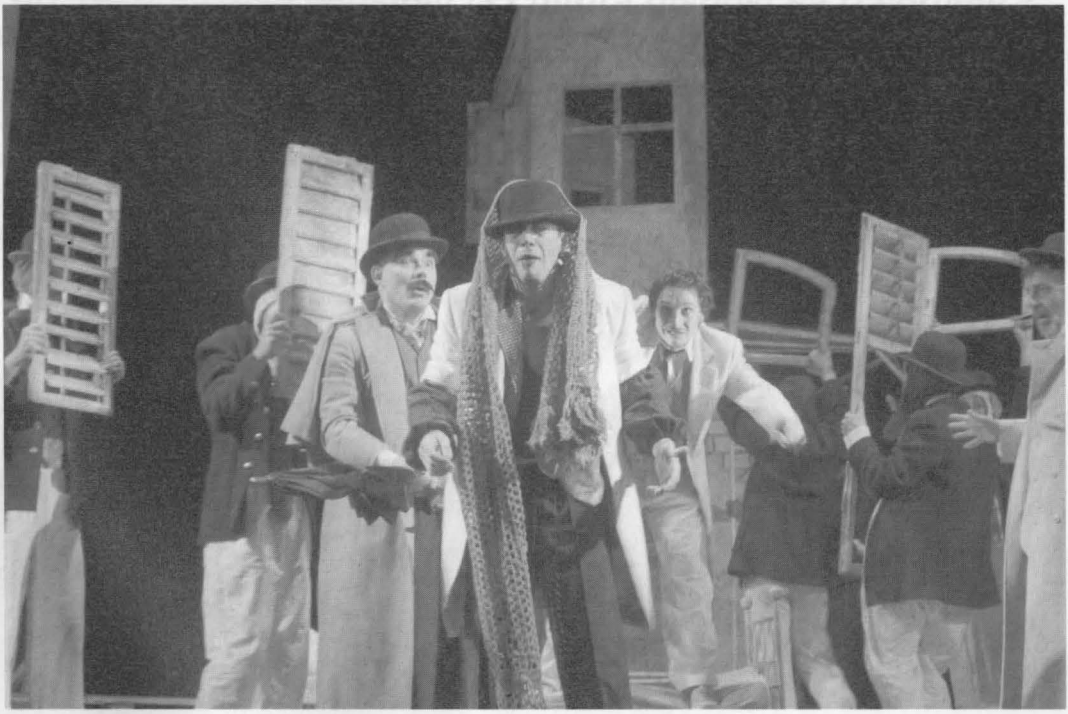
24 februarie – 50 de ani de la moartea lui **Mihai Popescu** (n. 22 iulie 1909), actor de rară sensibilitate și inteligență. După absolvirea Conservatorului și un început promițător la Teatrul „Maria Ventura", Mihai Popescu frecventează din 1933, la Viena, seminarul de actorie și regie condus de Max Reinhardt. Talentul, cultura solidă, buna cunoaștere a limbii germane îi facilitează o frumoasă carieră pe scenele austriece și germane, între anii 1934–1939 și 1942–1944. În țară, joacă atât la teatre particulare, cât și la Național din București. Între marile sale reușite se numără Valerio (*Calul năzdrăvan* de G. Gherardi), Frantz Moor (*Hoții* de Schiller), Oswald (*Strigoii* de Ibsen), Armand Duval (*Dama cu camelii* de Dumas), Romeo (*Romeo și Julieta* de Shakespeare), Bălcescu din drama omonimă, Iago (*Othello* de Shakespeare).

25 februarie – 20 de ani de la moartea dramaturgului **Tennessee Williams** (n. 26 martie1911). Piesele sale tratează conflictul dintre aspirațiile spirituale sau erotice ale ființei umane și mediul social îngust, dominat încă de inhibițiile vechii morale puritane. Personajele lui Williams aparțin Sudului american, ele trăindu-și drama într-o atmosferă încinsă și apăsătoare, într-o lume de violente patimi înăbușite. Multe dintre textele autorului au căpătat notorietate mondială, fiind transpuse și pe ecran: *Menajeria de sticlă*, *Un tramvai numit dorință, Vară și fum, Pisica pe acoperișul fierbinte* etc.

Daniela GHEORGHE,
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

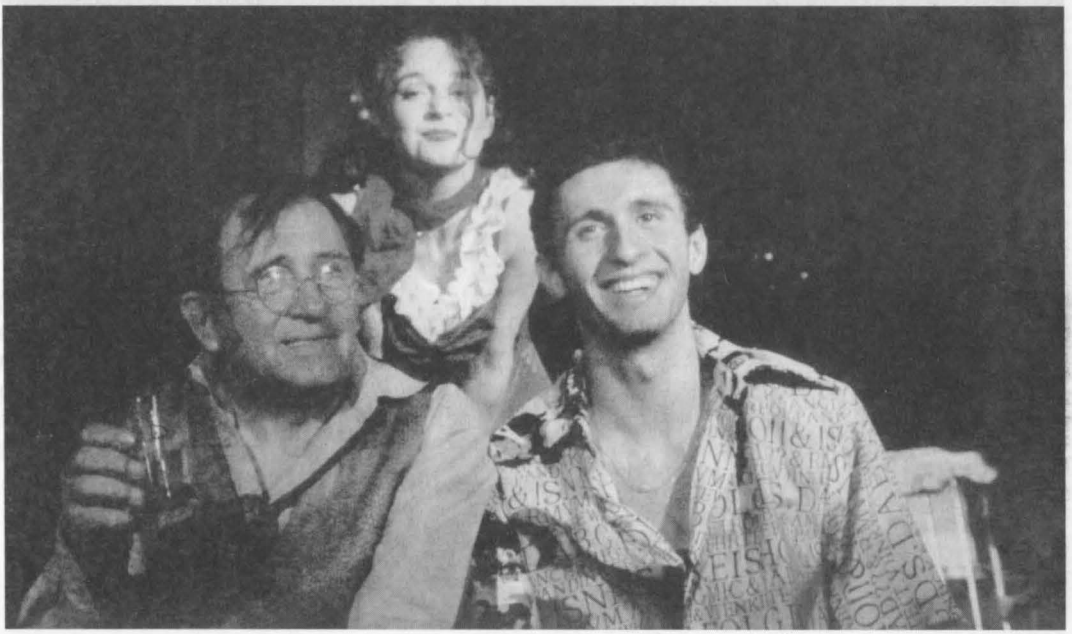
Ada NAVROT și Sorin LEOVEANU în *Romeo și Jeanette* de Jean Anouilh. Regia Claudiu Goga – Teatrul „Nottara".

D-ale carnavalului de I.L. Caragiale. Regia Mona Chirilă – Teatrul Maghiar de Stat Cluj.



Constantin COJOCARU și Dorina LAZĂR în *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale. Regia Mihai Măniuțiu – Teatrul Odeon.

Virgil OGĂȘANU, Crenguța HARITON și Dragoș BUCUR în *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau. Regia Alexandru Berceanu – Teatrul „Nottara".



Cuvânt către cititori

În 15 iulie 2002, din motive care ne scapă, Ministerul Culturii și Cultelor a decis schimbarea denumirii revistei „TEATRUL AZI" în „Teatru" și a redactorului-șef cu un director interimar. Cum, după acest moment, nu s-a mai întâmplat nimic și n-a început lucrul pentru numerele de sfârșit de an, cum stagiunea demara fără ca vreo revistă de specialitate să-i consemneze aspectele, grupul de redactori ce a trudit împreună timp de patru ani pentru editarea publicației a hotărât înscrierea la OSIM a revistei „Teatrul azi" (ca pendinte de Fundația culturală „Camil Petrescu" ce ne-a invitat ca atare) și continuarea muncii în slujba artei spectacolului teatral. În felul acesta, ne putem ține cuvântul față de abonații noștri, putem continua publicarea seriei „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC" și putem fi prezenți în mijlocul evenimentelor teatrale spre a le fixa în pagini. Evident, existența revistei depinde integral de numărul de abonați și de cititori pe care vom reuși să-i atragem. Și, de ce nu, de sponsori sensibili la cultură dispuși să o sprijine. Dar și de instituțiile care înțeleg că spațiul publicitar pe care li-l punem la dispoziție le oferă șansa de a se adresa unei elite intelectuale.

Așadar, vă invităm:
Să fiți alături de noi!
Să ne citiți!
Să vă abonați pe anul 2003!
Să cumpărați cărțile noastre!
Să ne sponsorizați!
Să folosiți spațiul nostru publicitar!

Și astfel, să asigurăm împreună existența singurei reviste care se ocupă de arta teatrului!

Încă o dată: Fiți alături de noi!

Vă mulțumesc
redactorii revistei „TEATRUL AZI"

Să nu vă lipsească din bibliotecă

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

din care au apărut:

La vorbă cu **VLAD MUGUR**

Ursit scenei: **MIHAI POPESCU,** de Margareta Andreescu

El, vizionarul: **AURELIU MĂNEA**

Un personaj tainic: **ELIZA PETRĂCHESCU,** de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii: **PETRE SAVA BĂLEANU,** de Constantin Paraschivescu

O viață în sute de roluri: **MARGARETA BACIU,** de Sorina Bălănescu

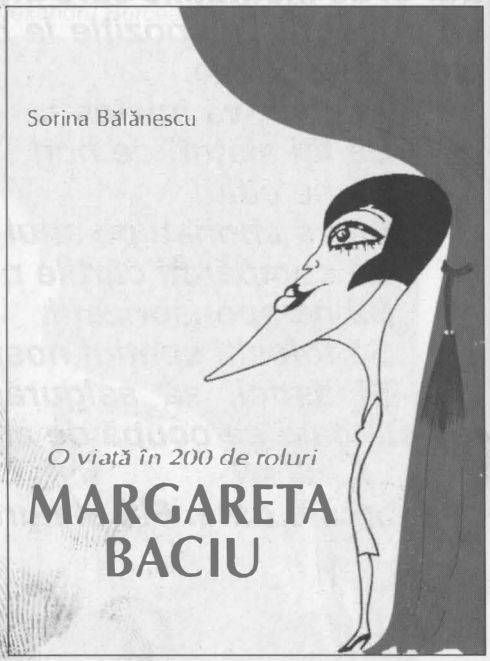
Histrion de cursă lungă: **GHEORGHE DINICĂ,** de Constantin Paraschivescu

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76 sau la www.teatrul-azi.tk, www.teatrul-azi.home.ro, teatrul-azi@home.ro, www.editor.ro)

Costul unui abonament la revista **„TEATRUL AZI"** este de 300.000 lei pe an, iar întregul set de cărți poate fi procurat cu doar 620.000 lei.

Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **„TEATRUL AZI",** puteți să vă abonați pentru anul 2003, la BRD – SGS, Sucursala Triumf, cont 667874160 sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!



SUMAR

1 **Restituiri:**
Eugen Ionescu – din începuturile publicisticii teatrale de Ion Cazaban.
Despre melodramă; Contra teatrului de Eugen Ionescu

7 **Cu și despre Purcărete**
Minunata și fascinanta lejeritate a jocului de Marina Constantinescu
Clipa împlinită sau ceea ce dăinuie... de George Banu
La Limoges: „O magistrală lecție de teatru" de Doina Modola

16 **Regizorii glăsuiesc**
Andrei Șerban; Anatoli Vassiliev

24 **Centenar Anny Braeschi**
Actrița-Regină de Ștefan Oprea

27 **Scenografie**
Despre costumul de teatru de Martha Bibescu
Paul Bortnovschi: *„Am fost atacat pentru cosmopolitism"*
Romulus Feneș: *„Ninge alb, ninge tot mai rar..."*
Alchimistul și scenografia lui „de aur" de Dorana Coșoveanu

44 **Festivaluri**
Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale – 2002"
Cine are nevoie de colocviile Festivalului Național de Teatru? de Andreea Dumitru
Festivalul de dramaturgie contemporană – Brașov
Tendințe contemporane și *Duhurile fanteziei* de C-tin Paraschivescu
Festivalul de Teatru Clasic – Arad
Un scop care merită toate eforturile de Adrian Palcu
Festivalul de Comedie – Galați
La Galați s-a râs cu folos de Elisabeta Pop
O psihodramă la Galați de Mircea Ghițulescu
Ploiești – 50 de ani la Teatrul de Păpuși de Irina Ionescu

55 **Spectacole**
Conu' Leonida față cu reacțiunea de I.L. Caragiale (Teatrul Odeon);
Lolita după Nabokov (Teatrul Mic);
Legenda Ultimului Împărat de Valentin Nicolau (Teatrul Național București);
Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu (Theatrum Mundi și Teatrul Valah din Giurgiu);
Romeo și Jeanette de Jean Anouilh (Teatrul „Nottara");

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2003
Tel./Fax: 326 17 76
www.teatrul-azi.tk
www.teatrul-azi.home.ro
teatrul-azi@home.ro
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Elena MARTONOS-MANOLE
Cătălina PARASCHIVESCU

ISSN 1220-4676

Drept ca o linie de Luis Alfaro (Brăila);
Rege, Preot și Profet de Radu Stanca (Arad);
Gheață și orhidee de Robert David MacDonald (Arad);
O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale;
Visul unei nopți de vară de Shakespeare (Reșița);
Cel care a dat colțul de René de Obaldia (Rm. Vâlcea);
Dragostea celor trei portocale de Gozzi (Teatrul Țăndărică);
Flash... (Compania Gestual Art);
Sex, Drugs, Rock&Roll de Eric Bogosian (Teatrul Luni);
Nijinski după *Jurnalul* lui Vațlav Nijinski (MAD);

79 **Operă și operetă**
Cenușăreasa de Prokofiev (Opera Națională București);
Vânzătorul de păsări de Zeller (Teatrul Național de Operetă);
D-ale carnavalului de I.L. Caragiale (Opera Română Cluj; Teatrul Maghiar de Stat Cluj)

84 **Revenim**
Creatorul de teatru de Thomas Bernhard

85 **Ne-au vizitat**
Théâtre Régional des Pays de la Loire (*Angajare de clovn* de Matei Vișniec)
Teatrul MHAT din Moscova (*Pădurea* de Ostrovski)

88 **I-am vizitat**
Festivalul Național de Teatru „Nenea Iancu" – Chișinău
Utopii actuale și mai vechi

92 **Cartea și teatrul**
Noaptea asta nu câștigă nimeni... de Mircea Radu Iacoban
Margareta Baciu de Sorina Bălănescu

96 **Info UNITER**

97 **Calendar teatral**

Cop. I: Marian RÂLEA în *Exact în același timp* de Gellu Naum. Regia Mihai Măniuțiu

Cop. II: Ștefan IORDACHE și Dana DEMBINSKI-MEDELEANU în *Lolita* după Nabokov. Regia: Cătălina Buzoianu

Cop. III: Radu AMZULESCU în *Anatomie. Titus. Căderea Romei* de Heiner Müler. Regia: Alexandru Darie

Cop. IV: Romulus FENEȘ

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER

Tehnoredactarea computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Daniel DULGHERU
Sorin RADU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH
www.vizual-graph.ro